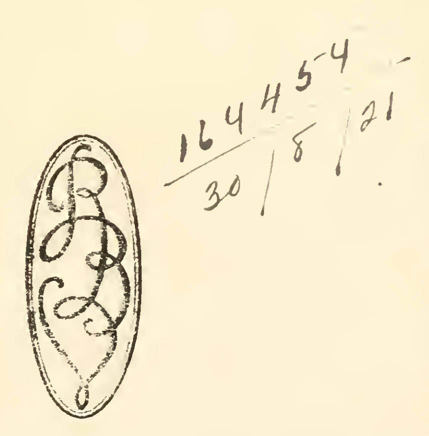


Beiträge zur Literatur- und Theater-Geschichte



Beiträge zur Literatur- und Theatergeschichte

Ludwig Geiger
zum 70. Geburtstage
5. Juni 1918
als Festgabe dargebracht



B. Behr's Verlag (Friedrich Feddersen)
Berlin-Steglitz 1918

*

Herausgeber:

Gesellschaft für Theatergeschichte
E. V.
Berlin 1902

*

Redaktor:
Dr. Heinrich Stümcke

*

Dieses Buch wurde im Kriegsjahre 1918 in der Offizin Otto Elsner A.-G. in Berlin in einer einmaligen Auflage von eintausend in der Maschine numerierten Exemplaren gedruckt, davon Nr. 1—350 als Vorzugsausgabe auf Schwerdruckpapier, von der die Nummern 301-350 in den Buchhandel gelangten.

Dieses Exemplar trägt die Nr. 523

An

Ludwig Geiger

zum

5. Juni 1918.

Dein Lebtag hast du
geschürft nach Gold,
Nicht, weil du für dich es
verschließen gewollt,
Zu eigenem Schmucke
noch minder;
Du hast es gemünzt
und die Münzen verstreut:
Dem redlichen Sucher drum
danken wir heut'
Und doppelt dem
redlichen Finder.

Ludwig Fulda.

Tafel der Stifter

Geheimer Kommerzienrat **Ed. Arnhold**, Mitglied des Herrenhauses, Berlin.

Kommerzienrat Dr. **Paul Arons**, Berlin.

Deutscher Bühnen-Verein, durch den Präsidenten Wirklichen Geheimen Rat **Grafen Georg von Hülsen-Haeseler**, Generalintendant der Kgl. Schauspiele, Berlin.

Kommerzienrat **Heinrich Eisner**, Berlin.

Georg Elsner, Verlagsdirektor, Schatzmeister der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin.

Otto Elsner, Aktien-Gesellschaft, Berlin.

Friedrich Feddersen, Verlagsbuchhändler, Berlin.

Gesellschaft für Theatergeschichte, E. V., Berlin 1902.

Ernst Koehne, Direktor des Deutschen Schauspielhauses, Hamburg.

Benas Levy, Fabrikbesitzer, Charlottenburg.

Professor Dr. **Felix Liebermann**, Berlin.

Franz von Mendelssohn, Bankier, Mitglied des Herrenhauses, Berlin.

Dr. juris **Georg Minden**, Direktor des Berliner Pfandbriefamtes, Berlin.

Dr. juris h. c. **Rudolf Mosse**, Verleger des „Berliner Tageblattes", Berlin.

Kommerzienrat Dr. juris h. c. **C. L. Netter**, Aeltester der Kaufmannschaft, Berlin.

Dr. **Georg Paetel**, Verlagsbuchhändler, Berlin.

Professor Dr. phil. h. c. **Ernst von Possart**, Generalintendant a. D., München.

Kommerzienrat **E. Artur Seemann**, Verlagsbuchhändler, Leipzig.

Frau Geheime Justizrat **Hedwig Simon**, Berlin.

Geheimer Kommerzienrat **Max Steinthal**, Direktor der Deutschen Bank, Berlin.

Tafel der Mitarbeiter

Kgl. Geheimer Intendanzrat und Großherzogl. Hofrat **Ludwig Barnay**, Hannover.

Professor Dr. juris **Anton Bettelheim**, Schriftsteller, Wien.

Professor Dr. phil. **Werner Deetjen**, Direktor der Großherzogl. Bibliothek, Weimar.

Professor Dr. phil. **Hans Devrient**, Weimar.

Georg Droescher, Kgl. Oberregisseur a. D., Berlin.

Dr. phil. **Julius Elias**, Herausgeber der Jahresberichte für neuere deutsche Literaturgeschichte, Berlin.

Professor Dr. phil. **Georg Ellinger**, Berlin-Schöneberg.

Professor Dr. phil. **Otto Francke**, Weimar.

Professor Dr. phil. **Ludwig Fränkel**, Ludwigshafen a. Rh.

Professor Dr. phil. **Alfons Fritz**, Aachen.

Dr. phil. **Ludwig Fulda**, Schriftsteller, Berlin-Dahlem.

Geheimer Hofrat Professor Dr. phil. **Adolf Gerstmann**, Stuttgart.

Dr. juris **Hans Holbein**, Rechtsanwalt, Apolda.

Hermann Kienzl, Schriftsteller, Berlin-Wilmersdorf.

Dr. phil. **Eugen Kilian**, Dramaturg, zurzeit Freiburg i. B.

Professor Dr. phil. **Alfred Klaar**, Redakteur, Berlin.

Dr. phil. **Rudolf Krauß**, Geheimer Archivrat, Stuttgart.

Georg Richard Kruse, Musikschriftsteller, Direktor des Lessinghaus-Museums, Berlin.

J. Landau, Chefredakteur, Berlin.

Professor Dr. phil. **Alfred Leuschke**, Dresden.

Professor Dr. D. C. L. L. L. D. **Felix Liebermann**, Berlin.

Geheimer Regierungsrat Dr. phil. **Berthold Litzmann**, o. Univ.-Professor, Bonn.

Ludwig **Malnoth**, Kgl. Stabsrat, München.

Paul Alfred Merbach, Schriftsteller, Berlin.

Geheimer Hofrat Dr. phil. **Franz Muncker**, o. Univ.-Professor, München.

Professor Dr. phil. **Robert Petsch**, Dozent an der Kaiser-Wilhelm-Akademie, Posen.

Professor Dr. phil. **Otto Pniower**, Direktor des Märkischen Museums, Berlin.

Dr. phil. **Wilhelm Rullmann**, Chefredakteur i. R., Schlüchtern bei Fulda.

K. u. k. Hofrat Dr. phil. **August Sauer**, o. Univ.-Professor, Prag.

Georg Schaumberg, Schriftsteller, Direktor an der Pensionsanstalt Deutscher Journalisten und Schriftsteller, München.

Professor Dr. phil. **Eduard Scheidemantel**, Weimar.

Pater Dr. phil. **Expeditus Schmidt**, O. F. M., Kloster Engelberg in Franken, z. Zt. Feldprediger.

Kais. Geheimer Hofrat **Siegfried Siehe**, Berlin-Steglitz.

Dr. phil. **Ernst Leopold Stahl**, Dramaturg, Heidelberg.

Dr. phil. **Heinrich Stümcke**, Schriftsteller, Generalsekretär der Gesellschaft für Theatergeschichte, Berlin-Wilmersdorf.

Professor Dr. phil. **Julius Wahle**, Goethe- und Schiller-Archiv, Weimar.

Dr. phil. **Alexander Ritter von Weilen**, o. ö. Universitäts-Professor, Wien.

Dr. phil. **Friedrich Freiherr von Westenholz**, Professor an der Technischen Hochschule, Stuttgart.

Kgl. Hofschauspieler **Adolf Winds**, Oberregisseur a. D., Leipzig.

Dr. phil. **Eugen Wolff**, außerordentl. Universitäts-Professor, Kiel.

Fedor von Zobeltitz, Schriftsteller, Vorsitzender der „Gesellschaft der Bibliophilen“.

Inhaltsverzeichnis

Geleitwort

Hochverehrter Herr Geheimrat!

Ein gern geübter Brauch in der deutschen Gelehrtenrepublik, verdienten Forschern und Hochschullehrern an Jubiläumstagen als Festgabe eine gedruckte Sammlung von Beiträgen aus den Federn von Freunden, Fachgenossen und Schülern zu überreichen, gilt im heurigen Juni-Monat Ihnen, dem Siebzigjährigen, der in diesem Jahre zugleich sein goldenes Doktor-Jubiläum begehen durfte und auf mehr als ein halbes Jahrhundert schriftstellerischer Tätigkeit zurückblickt.

Die Gesellschaft für Theatergeschichte, als deren umsichtiger, durch ständige Wiederwahl geehrter erster Vorsitzender Sie seit 1902 wirken und in deren Schriften Sie mit wertvollen Beiträgen vertreten sind, durfte wohl als befugt gelten, zunächst im Kreise ihrer Mitglieder und Gönner die geplante Ehrung, die in gleicher Weise dem beliebten Hochschullehrer, dem emsigen Forscher, dem vielseitigen Schriftsteller und in allen journalistischen Sätteln gerechten Herausgeber und Redakteur gelten soll, in die Wege zu leiten. Und wir haben keine stummen Herolde ausgesandt, sondern in den Arbeitszimmern und Bibliotheken der zur Beteiligung an der Festschrift Eingeladenen freudigen Widerhall gefunden. Auch hat sich — ein seltener Fall — kaum einer hinterher mit Goethe, als er Cottas Damen-Kalender trotz seiner Zusage im Stich ließ, getröstet, daß „die Versprechen der Autoren sowie die Schwüre der Liebhaber von den Göttern selbst mit einiger Leichtigkeit behandelt würden".

Man hat wohl gelegentlich solchen Sammelschriften vorgeworfen, daß ihnen das einigende geistige Band fehle und nur Bindfaden und

Kleister des Buchbinders und die gemeinsame Absicht, dem betreffenden Jubilar eine Aufmerksamkeit zu bezeigen, die einzelnen Bogen und Beiträge verbinde. Wir glauben, mit Wieland sagen zu dürfen, daß unsere Festschrift „dem gleicht, was man in der Musik Diapason nennt". Denn wenn nicht alle, so doch weitaus die meisten und wichtigsten Saiten Ihres vielfältigen Schaffens klingen auf den nachstehenden Blättern wieder. Der erste Beitrag, zur Geschichte des Humanismus, knüpft an Ihre Erstlingswerke von 1868—1871 an. Im Mittelpunkt des Ganzen steht, wie es sich gebührt, der Große von Weimar, dem Ihre Lebensarbeit in der Hauptsache gegolten hat. Daneben Lessing, Schiller, Iffland, Kotzebue, Zelter und Nicolai, Heine und Gutzkow, um nur ein paar Namen zu nennen, die Sie dauernd oder gelegentlich in den Kreis Ihrer Betrachtung gezogen haben. Daß dieser Band eine Fülle bislang ungedruckter Briefe und Aktenstücke den Forschern und Liebhabern zugänglich macht, wird in Ihren Augen den Wert der Gabe steigern, der Sie selber so eifrig und häufig aus den Quellen geschöpft und Finderglück betätigt haben. Neben der älteren Schwester, der Literaturgeschichte, mußte, wie es sich in diesem Rahmen von selbst versteht, auch die jüngere, die Theatergeschichte, zu ihrem Rechte gelangen.

Der würdigen und rechtzeitigen Fertigstellung des umfänglichen Bandes türmten sich in diesem vierten Kriegsjahre gar manche materiellen Schwierigkeiten entgegen, die indes, dank der opferwilligen Hilfe von Freunden Ihres Schaffens und unserer Bestrebungen glücklich überwunden werden konnten. So mag dieses Ergebnis vielfältigen Zusammenwirkens nicht nur Ihnen, verehrter Herr Geheimrat, an Ihrem Geburtstage die erhoffte Freude bereiten und Ihnen und Ihren Angehörigen eine dauernde Erinnerung sein, sondern auch von Deutschlands ungebrochener geistiger und wirtschaftlicher Kraft in diesem Weltkriege an seinem bescheidenen Teil daheim und in der Ferne Zeugnis ablegen.

❀

Georg Fabricius und Adam Siber.

Ein Beitrag zur Geschichte der neulateinischen Dichtung Deutschlands im 16. Jahrhundert.

Von Georg Ellinger.

„Kirchenglaube war bei ihm mit wissenschaftlicher Ueberzeugung vereint, beide sollten friedlich nebeneinander bestehen, nicht eifersüchtig um die Herrschaft kämpfen", sagt Ludwig Geiger von dem Vater des Humanismus, Petrarca. (Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland, Berlin 1882, S. 29.) Diese Worte berühren ein in der Geschichte des Humanismus beständig wieder auftauchendes Problem. War es den Menschen des 14.—16. Jahrhunderts möglich, streng kirchliche Gesinnung mit der Bewunderung und Nachahmung des klassischen Altertums zu vereinigen? Petrarca und manchem anderen, so etwa seinem Freunde Marsiglio von Padua, mochte eine solche Verschmelzung glücken, aber zahlreichen Jüngern des Humanismus drängte sich die Ueberzeugung von der Unvereinbarkeit der beiden Weltanschauungen auf. Trotzdem wurde selten die schroffe Folgerung aus der gewonnenen Einsicht gezogen; meist suchte man den Riß künstlich zu überdecken und sich mit gegenseitigen Zugeständnissen aus der Verlegenheit zu helfen. Es wäre eine dankbare Aufgabe, einmal die Geschichte des Humanismus lediglich von diesem Standpunkte aus zu betrachten: reizvoller als die Befehdung durch die streng-kirchliche, scholastische Partei erscheinen die inneren Kämpfe, die sich aus der Erkenntnis des schwer zu überbrückenden Gegensatzes zwischen Antike und Christentum ergaben.

Der Widerspruch zwischen den beiden Welten machte sich am greifbarsten in der humanistischen Dichtung geltend. Auch die Tatsache, daß die humanistischen Poeten vielfach höchst unbefangen aus der Lebensluft des Altertums in den christlichen Anschauungskreis hinüberglitten, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß doch tiefer veranlagte oder schärfer blickende Geister es schließlich für notwendig hielten, eine Entscheidung zu treffen. Nicht selten vollzog sich auch ein durch das fortschreitende Lebensalter bestimmter Wandel: der Be-

jahrte kehrte sich von den humanistischen Idealen ab, denen seine Jugend sich freudig zugewendet hatte. Ludovicus Bigus Pictorius erachtet in älteren Jahren die Zeit, die er bisher der klassischen Literatur gewidmet, für verloren und will sich nur noch mit der Bibel und den Lebensläufen der Heiligen beschäftigen. Andere entscheiden sich für die heitere Sinnenwelt des Altertums, so Pontanus und Bembo, wobei sie es allerdings für zweckmäßig halten, der offiziellen Religion gelegentlich eine Verbeugung zu machen. Eine wirkliche künstlerische Einigung beider Elemente kommt in der Blütezeit der Renaissance selten zustande; Sannazars berühmtes Epos verrät noch die Zwiespältigkeit, erst bei Vida deckt sich der religiöse Inhalt mit der klassischen Form. Seit dem Beginn der Gegenreformation tritt auch in der neulateinischen Dichtung Italiens der Gegensatz zurück.

In Deutschland haben die humanistischen Dichter von vornherein ein tieferes Verhältnis zur Religiosität gehabt. Weit stärker als in Italien wurde hier der Gedanke verfochten, daß die Form der Antike, der Kern der christlichen Lehre entnommen werden müsse. Entsprechend der gesteigerten Gläubigkeit, die mit der Reformation beginnt, setzt sich eine noch schärfere Betonung dieses Grundsatzes durch. Melanchthon wird das Haupt einer Dichterschule; ihr gehört Johannes Stigel an, der sich eifrig bemüht, diesen Grundsatz zum Eckstein seines Schaffens zu machen. Der eigentliche Vertreter einer auf Verschmelzung von klassischer Form und lutherischer Rechtgläubigkeit abzielenden Dichtung steht dem Melanchthonschen Kreise nah, ohne jedoch seine Selbständigkeit aufzugeben: es ist Georg Fabricius (1516—1571).

Georg Fabricius leitete als zweiter Rektor die Fürstenschule zu St. Afra in Meißen, er darf aber insofern der erste genannt werden, als er es war, der der Anstalt den Stempel seines Geistes aufgeprägt hat. Ein bedeutender Gelehrter, ein vortrefflicher Erzieher, ein tief religiöser Mensch, gehörte er wie Melanchthon, Camerarius u. a. zu den Gestalten, die in ihrer zarten Seelenverfassung seltsam von den im Durchschnitt rauhen, männischen Persönlichkeiten des Reformationszeitalters abstechen. Die entscheidendsten Züge seines Wesens spiegeln sich auch in seiner Dichtung.[1])

[1]) Georg Fabricius und Adam Siber gehören als die beiden Männer, die den sächsischen Fürstenschulen die entscheidende Richtung gegeben haben, unmittelbar zueinander. Ueber Fabricius' Leben unterrichtet W. Baumgarten-Crusius, de vita et scriptis Georgii Fabricii, Meißen 1839. Vgl. auch Flathe, St. Afra, 1879. Wichtigen Aufschluß über sein inneres Leben gewähren seine Briefe, so die Sammlung von W. Baumgarten-Crusius, G. F. epistolae ad W. Meurerum et alios aequales, Leipzig 1845, und

Unter den auf uns gekommenen poetischen Versuchen des Fabricius scheinen die Reisegedichte die frühsten zu sein; sein Aufenthalt in Italien (1539—42), Heimatseindrücke und seine Fahrt nach Straßburg (1544) werden in ihnen festgehalten. Daß der Verfasser sich sorgfältig umgesehen, verraten seine genauen Beschreibungen. Auch sind die Gedichte meist unter dem Eindruck des Geschauten entstanden, so das erste unmittelbar nach seiner Ankunft in Rom, das zweite zu Neapel. Konnte er nun auch aus dem Vollen schöpfen, so war er sich doch der Schwere seiner Aufgabe bewußt, und dieses Gefühl überwältigte ihn namentlich, wenn er in Rom den gewaltigen Zeugen der Vergangenheit gegenüberstand. Allein, der Empfindung für die Größe der unternommenen Arbeit entspricht die Ausführung keineswegs; sie ist überwiegend trocken und hört sich wie ein in Verse gebrachtes Reisehandbuch an. Nur selten, so bei der Schilderung der Gärten von Neapel (in der „zweiten römischen Reise“) bricht ein wärmerer, persönlicher Ton durch.

Indessen wenn das Reisewerk auch nicht ohne Wichtigkeit ist, weil es die Fahrten des jungen Gelehrten vergegenwärtigt und in den Kreis der Dinge hineinversetzt, denen er Teilnahme entgegenbrachte, der eigentliche Lebensnerv seiner Dichtung wird damit nicht berührt. Welchen Zielen sein poetisches Streben zugewandt war, offenbart sich in der von einem Grundzug beherrschten Hauptmasse seiner poetischen Arbeiten. Am reinsten kommt die Summe seines Wesens und Wirkens in den „Oden“ zum Ausdruck (erstes Buch 1545, Gesamtausgabe: drei Bücher 1552); und da dieses Werk auch sonst den Höhepunkt seines Schaffens bezeichnet, erscheint es notwendig, die Grundzüge des Inhaltes darzulegen.

Ueber das Bekenntnis des Dichters kann der Leser nicht im Zweifel sein. Denn Fabricius setzt sogleich mit einem Hymnus auf den rechtfertigenden Glauben ein. „Hehrer Glaube,“ heißt es, „der du allein den Menschen beglückst, gerecht machst und unter die Chöre

---

namentlich die Briefe des G. F. an seinen Bruder Andreas, herausgegeben von H. Peter (Meißen 1891 f.) Weitere Literatur Allgemeine deutsche Biographie, VI. 514. Siber hat eine eingehende und sorgfältige Behandlung gefunden bei Kirchner, Ad. Siber (Mitteilungen des Vereins für Chemnitzer Geschichte, Bd. 5, S. 26 ff.) Auch die dichterische Tätigkeit Sibers ist dort sehr genau gewürdigt worden; die vorliegende Darstellung, die von wesentlich anderen Gesichtspunkten ausgeht, greift bloß die für die literaturgeschichtliche Würdigung wichtigen Punkte heraus und ergänzt Kirchner durch den Nachweis der Vorbilder Sibers. — Vgl. auch noch H. F. Helmolt, Georg Fabricius und Adam Siber, Neue Jahrbücher für Philologie, Pädagogik und deutsche Literaturgeschichte, Jahrg. 1895.

der Himmelsbewohner versetzest; der du unterdrückst und verjagst die Gefahr, die das Haupt ihm umdroht, der du die Schrecken des Todes wegnimmst und nicht duldest, daß er beraubt von Hilfe sei . . ." Dieser Anfang gibt den Leitton für alle nachfolgenden Oden an. Ein Gedanke kehrt in verschiedenen Umformungen immer wieder: nichtig und vergänglich sind alle irdischen Güter, deshalb soll der Mensch seine Blicke allein auf das Reich Gottes lenken. In allen Lagen, in allen Leiden und Beschwerden soll er sich an die Gottheit um Hilfe wenden. Der Dichter selbst bringt alle seine Wünsche vor den Thron der göttlichen Allmacht. Er bittet um festen Glauben, um Gleichmut in Freud und Leid, um Verzeihung für seine Sünden und um Hut durch einen Engel; er spricht den Wunsch aus, daß Gott das Lebensziel bestimmen möge und jeden in der Tätigkeit, die er ihm zugeteilt, glückliche Erfolge sehen lasse. Aber sein Auge bleibt nicht an den Einzelschicksalen haften. Die rauhen Tage, in die sein Erdenwallen fiel, gaben ihm reichlich Gelegenheit zu Bitten und Klagen. Wie so viele seiner Mitstrebenden erfaßt er überwiegend die dunklen Seiten des Lebens. Er entwirft ein trübes Bild von der Verderbtheit der Zeit. Die kirchlichen und politischen Verhältnisse mochten dazu beitragen, ihn in seiner düsteren Stimmung zu bestärken. Er sieht das Schifflein der Kirche auf den wilderregten Wogen schwanken und erfleht von Gott einen kundigen Steuermann. Und er kommt unausgesetzt auf die Gefahren zurück, die der religiösen Gemeinschaft drohen, zu der er selbst sich zählt. Da schlägt er stärkere Töne als sonst an: der Papst und seine Anhänger sind ihm die Feinde Gottes, und er erwartet den rächenden Strahl, der sie zerschmettern soll. „Was zögerst du so lang, o Vater? Was blickst du noch die grause Pest mit heitrem Auge an? Strafe das ruchlose Haupt und raffe hin des Ungeheuers schuld'ge Diener, gerechte Blitze schleudre!" Die schroffe Kampfstellung gegen die alte Kirche, von der diese allzu heftigen Worte Zeugnis ablegen, nimmt er auch sonst ein; die früheren kirchlichen Zustände weiß er nicht schwarz genug zu malen. Und mit tiefer Bitterkeit erfüllt es ihn, daß die Anhänger der neuen Lehre beständigen Bedrohungen von seiten des Kaisers und seiner Berater ausgesetzt sind, daß der Grimm, den gegen die Türken aufzuregen verdienstlich wäre, sich gegen die Bekenner des Evangeliums wendet. „Nun sind die Brandherde zusammengefallen, das Eisenschwert ist stumpf geworden, aber die gesättigte Wut ruht dennoch nicht."

Ebenso häufig wie die Erwähnung der den Frommen von ihren Gegnern bereiteten Nachstellungen, ist der Hinweis auf die Türken-

gefahr. Unter Tränen und Klagen begeht der Dichter den Jahrestag von Konstantinopels Fall; er hat ein lebhaftes Gefühl von der Größe des immer näher kommenden Unheils, aber er verzagt nicht. „Gott," sagt er, „erbarmt sich aller Unglücklichen. Er wird auch die, die wie die Türken jetzt wider ihn kämpfen, leicht besiegen und seine Macht erweisen." Die Ohnmacht Deutschlands dem türkischen Feinde gegenüber führt er vor allem auf die Zwistigkeiten der Fürsten zurück, die sich selbst aufreiben, anstatt die Mohammedaner zu bekämpfen. „Wir sahen die Häuser brennen, nicht im thracischen Feuer, wir sahen Wohnungen und Städte zerstört, nicht durch den pontischen Tyrannen, — nein, dieses Elend ward durch Bruderhand bewirkt." Besorgten Blicks verfolgt er das Treiben der Fürsten; man glaubt sein Mißtrauen herauszuhören, wenn er an Gott die flehentliche Bitte richtet, den Fürsten weise Ratgeber zu verleihen und sie durch seinen Geist zu erleuchten. Wie die Fehden der Großen, so kränken ihn auch die Streitigkeiten zwischen den geistigen Führern; ohne Einigkeit kann in Kirche, Schule und Staat nichts bestehen; darum ist es sein Herzenswunsch, daß Gott die innere Uebereinstimmung in die Seelen derer senke, denen Kirche und Staat anvertraut sind. Die erbitterten theologischen Kämpfe im Protestantismus legten ihm solche Wünsche besonders nahe; stand er auch innerlich auf der Seite des strengen Luthertums, so hatte er doch an den maßlosen Angriffen auf den von ihm hochverehrten Melanchthon keine Freude.

Es liegt über den meisten dieser Oden wie ein leiser Schleier; man fühlt: des Dichters Gemüt ist unfroh, beständig von der Furcht vor heranziehendem Unglück bedrückt. Selten bricht ein hellerer Ton durch, und auch dann ist der Ausdruck der Heiterkeit nicht stark. Ein Dankgebet für die Wiederherstellung des Evangeliums entwirft rückschauend ein Bild der früheren Zustände; und es ist, als ob Fabricius seine italienischen Sangesbrüder, etwa Bembo oder Flaminius, treffen will, wenn er von der Abgötterei spricht, die seiner Meinung nach aus der päpstlichen Herrschaft hervorging: da wandte mancher sich an Diana, andere riefen den Neptun an. Wie Fabricius seinen Dichterberuf auffaßt, lehrt eine andere Ode: sein höchster Wunsch ist es, in die Schar der frommen Sänger eingereiht zu werden, und durch beständige Lobpreisung des Herrn will er sich für die Erfüllung dieses Wunsches dankbar erweisen. In derartigen Stücken erfreut die stille, sinnige Art: das Wesen einer im abgegrenzten Kreise sich wohlfühlenden Persönlichkeit spricht sich anmutend aus. Am eindrucksvollsten geschieht es da, wo das Lebensideal des Poeten entwickelt wird. In

mannigfachen Wendungen kommt hier der Gedanke zum Ausdruck, daß er Schätze und Ueberfluß nicht begehrt. Was ihm am Herzen liegt, sind die geistigen Güter; alles Aeußere rückt nur dann in seinen Gesichtswinkel, wenn es die Aneignung der inneren Werte fördert oder hindert. Selbstverständlich steht unter diesen idealen Besitztümern die Frömmigkeit an erster Stelle, und so klingt auch dieses Gedicht mit einem Ausblick auf das letzte Stündlein und den Eingang in die Ewigkeit aus.

Schlicht sind die in den Oden entwickelten Gedanken, schlicht ist auch die Ausdrucksweise. Form und Inhalt decken sich. Zuweilen stört eine allzu genaue Anlehnung an den Horazischen Wortlaut, im allgemeinen herrscht das Streben nach eigenen Tönen vor. Nicht selten erscheint am Anfang der Ode ein ausgeführtes Bild; aber auch da wird nach dem Nächstliegenden gegriffen; das umgebende Leben bietet die Vergleiche dar: den Landmann, der sein Feld betreut; den Fergen, dem das Ruder, den Fuhrmann, dem das Rad gebrochen ist, und die beide daher nur unter Mühe und Gefahr ihr Ziel erreichen. Wie dieser, so lehrt auch anderer sparsam verwendeter Redeschmuck, daß Fabricius sich nie über sich selbst hinaufzuschrauben sucht; die zuweilen an nüchternen Sinn grenzende Einfachheit berührt deshalb so angenehm, weil das Wesen des Dichters sich in ihr widerspiegelt. Die liebenswerte Persönlichkeit schließt sich unmittelbar auf, und aus diesem Grunde verfehlt das Werk auch als Ganzes seine Wirkung nicht.

Weit weniger ist das in den hymnischen Dichtungen der Fall, obgleich Fabricius sich dieser Gattung offenbar mit besonderer Liebe zugewendet hat. Außer fünf Büchern Hymnen, hat er drei Bücher Lobgesänge auf Engel (Päane) verfaßt; dazu kommt ein Buch Heroicon oder Leben der Heroen. Die drei ersten Bücher der Hymnen begleiten den Leidensweg Christi mit Liedern: die Form ist immer so, daß die biblische Tatsache erst kurz ausgeführt wird und dann sich ein entsprechendes Gebet anschließt. Hymnen zu den Festen und allgemein gehaltene Gedichte, Bitten, Gebete und Betrachtungen, füllen die beiden letzten Bücher. Eine ähnliche Darstellungsart wie die drei ersten Bücher weist auch das Heroicon auf: es behandelt die Väter, Patriarchen, die Führer des jüdischen Volkes, die Richter usw., zuletzt die Apostel und Evangelisten; meist ist jedem einzelnen eine Strophe gewidmet; ein abschließender Teil faßt dann die sich ergebende Betrachtung zusammen.

Die Lobgesänge auf die Engel beschreiben die Bestimmung der einzelnen Gottesboten wie der ganzen Gruppen. Es erscheinen nicht

bloß die Seraphim und Cherubim, sondern auch die Erzengel, Gabriel als Schützer der Kirchen, Michael als Behüter der Reiche, Raphael als Hort der Familien. Daneben aber treten zahlreiche ersonnene oder der mittelalterlichen Welt entstammende Gebilde auf, der Angelus Doctor, der gegen die Feinde streitende Engel, der predigende Engel usw. Zuweilen wird der Engel selbst nur nebenher erwähnt, dagegen der Hauptnachdruck auf die Vertiefung in das von dem Engel vertretene Gebiet gelegt: man mag darin ein Zeichen sehen, daß der protestantische Geist des Dichters sich unwillkürlich gegen die Zerlegung in mythologische Einzelfiguren sträubte. Die Beispiele für das Walten der Engel bietet meist die Bibel. Manche aus den Oden bekannte Lieblingsgedanken tauchen auf, so die Ueberzeugung, daß Gott seinen Treuen immer zur Hilfe nah ist, wenn sie von Glaubensfeinden bedrängt werden. Ganz im Sinne Luthers wendet sich Fabricius gegen den ungezähmten Wissensdrang, die Willkür der Vernunft: „Es ist der Kitzel unsres Fleisches, der mehr wissen will, als Gott befiehlt." Man sieht, wie weit auch bei unserem Dichter das Wissen hinter dem Glauben zurückstehen muß; er teilt durchaus den Standpunkt des 16. Jahrhunderts, wie er sich am kräftigsten in der Auffassung der Gestalt des Faust kundgetan hat. Fabricius' Lehrerberuf wird in den Päanen so wenig wie in den Oden verleugnet; eindrucksvoll feiert er gegen Schluß der Päane den Engel, der die strebsamen Schüler fördert: er liebt nicht die Trägen, verleiht aber den Eifrigen Feuer und Flügel und erfüllt oft die Leute aus niederem Stande mit seinem Geiste. Daran knüpft sich eine Mahnung an die Jugend zu lebhafter Arbeit: „Nichts ist so schwer, nichts mühevoll, hilft Gott nur und der Engel Schar." Der Wunsch, die Betrachtung der helfenden Gottesboten auch nach der sittlichen Seite hin nutzbar zu machen und zur Nacheiferung anzuspornen, tritt oft hervor; aber es geschieht ohne aufdringlich schulmeisternden Ton, so daß der Eindruck dadurch keine Störung erleidet.

Trotz dieser Vorzüge erkennt man jedoch in den Hymnen auf Schritt und Tritt, wie das knappgeschürzte Metrum sich gleich einem zu engen Kleide um die Gedanken legte und ihre Entwicklung hinderte. Etwas freier bewegt sich Fabricius da, wo er für ähnlich geartete Gegenstände das elegische Maß benutzt. Das ist der Fall in den drei Sammlungen: „Heiliger Kriegsdienst" (drei Bücher), „Himmlische Siege" (drei Bücher) und „Die Liebe des Sohnes Gottes" (ein Buch; „Amores"; offenbar als eine Art christlicher Ovid gedacht). Der „Heilige Kriegsdienst" behandelt die Tatsachen aus dem alten Testament bis zum Tode Jakobs, aber nicht Erzählung wird geboten, son-

dern an die in den Ueberschriften erwähnten Tatsachen werden Gebete angeknüpft; die „Himmlischen Siege“ dagegen, die weiter in das alte Testament hineinführen, schicken den Gebeten und Betrachtungen einen kurzen Bericht über das Tatsächliche voraus. Höheren poetischen Wert kann keine der Sammlungen für sich in Anspruch nehmen; doch erfreut hie und da eine anmutige Wendung, und in den Gebeten, namentlich aber in den „Amores“ spürt man die innige Anteilnahme der Persönlichkeit, so daß auch hier, ähnlich wie in den Oden, schon ein Vorklang der individuellen religiösen Dichtung zu spüren ist.

Obgleich Fabricius erkennen mußte, daß sich die poetische Absicht in den Oden und den elegischen Gedichten viel zwangloser verwirklichen ließ als in den Hymnen, scheint er doch für das hymnische Maß eine besondere Vorliebe empfunden zu haben. Das war kein Zufall. Sein Streben ging dahin, nach dem Vorbilde des Prudentius und anderer eine ausgesprochen christliche Dichtung zu schaffen; und schon in der Form kündigte sich diese Absicht an. Allein, der Gedrungenheit des Versmaßes muß notwendigerweise die Wucht des Gedankens entsprechen. Diese aber blieb Fabricius versagt. Die anspruchslose Art, die als der natürliche Ausdruck der Persönlichkeit in den Oden so günstig wirkte, wird hier zum Hemmschuh. Daher erscheinen viele dieser Gedichte leer und nüchtern; und die Sprache unterscheidet sich stellenweise nur durch den Zwang des Metrums von der Prosa. Es ist Fabricius so wenig wie Dantiscus, Valentin Schreck u. a. gelungen, eine Renaissance der frühchristlichen Poesie herbeizuführen. —

Bei niemanden fanden Fabricius' Bestrebungen, die christliche Dichtung neu zu erwecken, begeisterteren Widerhall als bei seinem Freunde Adam Siber, dem Rektor der Fürstenschule zu Grimma (1516—84). Denn auch Siber war, wie sein Meißner Amtsgenosse, davon überzeugt, daß der Preis der Gottheit der einzige des Dichters würdige Stoff sei. Die klassischen Studien will er nicht unterschätzen; aber ohne die höchste Weisheit, die Gotteserkenntnis, erscheinen sie ihm nutzlos. Damit ist sein Ziel vorgezeichnet: als Muster gelten ihm die älteren christlichen Dichter, ein Clemens, Sedulius, Alcimus Avitus u. a.: diese zeigen, welche Fragen in den Mittelpunkt gerückt werden müssen. Die klassischen Meister brauchen jedoch nicht unberücksichtigt zu bleiben; zur Erhöhung der Wirkung kann man den Schmuck ihrer Worte hinübernehmen, aber nicht, ohne ihn vorher auf das sorgfältigste von allen unchristlichen und unkeuschen Rückständen gereinigt zu haben. „Verzichte nicht auf die Rhythmen und die Worte des großen Virgil, sondern auf die Sachen, statt der Waffen besinge Heiliges und

Gott; verzichte auf die Liebesgluten des üppigen Ovid und zeige, wie sehr uns Gott liebt." Diese von ihm selbst aufgestellten Vorschriften sind für Siber maßgebend gewesen. Er hat die Psalmen, das Hohelied, die Klagelieder Jeremiä in lateinische Verse umgegossen, ohne mit diesen verwässernden Bearbeitungen einen besseren Eindruck zu erzielen als seine zahlosen Mitstrebenden. Für seine anderen Versuche auf dem Gebiete der christlichen Dichtung ist Fabricius das deutlich erkennbare Vorbild. Wenigstens gilt das von seinen Gedichtsammlungen: Proseuchon, Eucharistion, Epinicion, Hierostichon: da umschreibt er in schreckenerregender Trockenheit Stellen aus dem alten und neuen Testament (meist aus dem alten). Der Ueberdruß des Lesers wird nur da gemildert, wo man erkennt, wie die Zeitverhältnisse Auswahl und Prägung bestimmt haben: so, wenn Siber — gleich Fabricius — die biblische Erzählung dazu benutzt, um die der wahren Lehre feindlichen Tyrannen zu bekämpfen oder die wegen ihres Glaubens Verfolgten zum Ausharren zu ermahnen. In solchen Stücken spürt man die persönliche Anteilnahme; von einem poetischen Wert kann freilich nicht die Rede sein.

Ueberhaupt steht Siber an Begabung beträchtlich unter Fabricius, und was das sagen will, erkennt man an der Tatsache, daß schon bei Fabricius sehr erhebliche Abstriche gemacht werden mußten. Unter diesen Umständen könnte ein näheres Eingehen auf das Lebenswerk des Grimmaer Schulgewaltigen zwecklos erscheinen. Und doch ist dem nicht so. Denn was den Versuchen an dichterischem Reiz fehlt, wird durch ihre kulturgeschichtliche Bedeutung ersetzt. Das Leben eines biederen, treuherzigen, immer nur das Beste wollenden Schulmeisters erschließt sich; alles, was ihn bewegte, findet seinen Niederschlag, nicht selten in hölzerner Form, immer aber anmutend durch die reine Gesinnung. Sowohl die allgemeinen Verhältnisse, wie seine persönliche Lage klingen bei ihm wieder. Als eifriger Anhänger der Reformation verfolgt er die Schwankungen der öffentlichen Dinge, meist mit bangem Herzen; die lutherischen Glaubenssätze müssen sich der Fessel des Versmaßes fügen; auch in den Dienst der Polemik gegen die Altgläubigen und Sektierer wird die Muse gestellt, wobei es uns wunderlich bedünken will, daß Kain als der Ahnherr der Mönche erscheint. Da die Bewegung einen wesentlich anderen Lauf nahm, als Siber und seine Freunde gehofft hatten, ist seine Stimmung überwiegend trübe; es fehlt nicht an Zeugnissen stiller Lebensfreude, aber sie müssen hinter düsteren Bildern zurücktreten. Die so oft wiederkehrenden Klagen über die Roheit der Zeit, vernimmt man auch bei

ihm; den Papismus, die schlechten Fürsten, den Widerstand gegen Luthers Lehre macht er zu gleichen Teilen für den „verderbten Zustand des gegenwärtigen Zeitalters“ verantwortlich, wie er denn auch die sittlichen Früchte der Reformation vermißt. Gleich den Sorgen um die weltbewegenden Fragen teilt der Leser auch Sibers häusliche Leiden und Freuden; er steht mit ihm an der Bahre seiner ersten Frau, er sieht bei der Schließung der zweiten Ehe das Rektorhaus von einem Schimmer des Glücks verklärt; er vernimmt die Klagen des alternden Mannes über die Schicksalsschläge und Sorgen, die ihm den Lebensabend verbittern. Und er folgt ihm auch in sein eigentliches Arbeitsgebiet, die Schule. Fabricius und Siber haben beide das klösterliche Leben der Fürstenschule im Bilde festzuhalten gesucht: der Tageslauf der Schüler wird durch kleine Monologe, die ihnen in den Mund gelegt sind, vergegenwärtigt; auch die Erwachsenen ergreifen zuweilen das Wort; und gerade da versteht Siber in das Innere hineinzuführen, wenn er etwa den Lehrer für seine Schüler oder den Vater für seine Kinder beten läßt. Freilich wird dann die leise Regung des Gemütes wieder durch die schon bei Fabricius nachgewiesene nüchterne Enge des lutherischen Standpunktes verkümmert: in dem Gebet des Lehrers finden sich die heftigsten Ausfälle gegen das hochfliegende Streben, in die Geheimnisse der Natur eindringen zu wollen; anstatt solchem „Wahnsinn“ zu frönen, soll der Lehrer das Einfachste, Nächstliegende lehren und mit den Knaben selbst ein Knabe sein.

Sibers Sprache ist einfach und schlicht, aber auch ohne Kraft und Eindringlichkeit. Seine Gewandtheit in der Handhabung des von den Alten überkommenen Ausdrucksschatzes läßt sich nicht bestreiten, aber die entlehnten Lappen werden nicht immer verarbeitet, sie erscheinen wie äußerlich aufgeheftet. Vorbildlich für die Form seiner Dichtungen waren neben den Klassikern auch die italienischen Neulateiner. Schon die Gesamtüberschriften seiner Gedichte bezeugen das. Den Titel: Aeolostichon (vermischte Gedichte) entlehnt er von dem älteren, den Titel: „Proseuchon“ (Gebet) von dem jüngeren Strozza. Wie er inhaltlich an seine italienischen Vorgänger anknüpft, sie aber zugleich umgestaltet, kann man aus einem Beispiele deutlich ersehen. Bembo läßt in einem Liede die Hirten von Pan alle möglichen guten Gaben erflehen. Dieses Gedicht bildet Siber Zug um Zug nach; aber das heidnischen Geistes volle Stück wird unter seinen Händen zu einem ganz ins Christliche gewendeten pädagogischen Weihegesang: Der „Chor der Schulherde“ wendet sich an Christus, wie die Hirten an Pan: „Dich guter Hirt, dich bitten die Deinen; Christus, bewache diese

Schule und die Herde." Merkwürdigerweise deutet Siber mit keinem Wort auf sein Vorbild hin.

Ist der poetische Ertrag im ganzen gering, so schließt diese Tatsache doch nicht aus, daß gelegentlich das eine oder das andere Stück sich von der gleichgültigen Masse abhebt. Als eine solche Oase erscheint das kleine Gedicht: „Die Nachtigall". Es ist möglich, daß mit der Nachtigall Luther gemeint ist, dessen Tod Melanchthon und Bugenhagen beklagen; aber man ist zu einer derartigen Auslegung nicht genötigt und kann das Gedicht so, wie es vorliegt, genießen. Taube und Sittich werden aufgefordert, den Verlust ihres Hains zu beklagen, da der Habicht die Nachtigall zerfleischt hat.

nuper laeta tesqua, silvula
Beata, scatebrae, fontium rivuli,
Sonum cietis saxa per qui blandulum:
Non flosculi vestri amplius, non ramuli,
Non lymphulae audiunt canentem aedona . . .

Die sinnige Art, die aus dem Gedichte spricht und manche Schwerfälligkeit der Wortfügung vergessen läßt, findet sich auch in den bereits erwähnten, seine persönlichen Angelegenheiten gestaltenden Gelegenheitsarbeiten wieder. Seine Elegie auf den Tod der ersten Frau verrät trotz alles Wortschwalls wahres Gefühl. Hübscher noch ist das Hochzeitsgedicht, das er bei der Eingehung der zweiten Ehe sich selbst gespendet hat. Da werden Trauer um die erste Gattin, Entschluß zu neuem Freien, Werbung, Zusage, Hochzeit so nahe gebracht, daß ein anmutendes Bild inneren und äußeren Lebens entsteht. Wie dieses, so sind auch manche andere Stücke unmittelbar aus der augenblicklichen Lage heraus geboren; aber nicht alle halten so freundliche Bilder fest. In die spätere Zeit seines Lebens fällt sein Klagelied: „Das Schulkreuz". Unter dem Eindruck tiefster Verstimmung faßt er da seine Erfahrungen auf der Fürstenschule zusammen; alle hellen Seiten fehlen: nur von den schlechten Eigenschaften der Jugend, von der Unfähigkeit der Amtsgenossen, von Entbehrung, Mangel und Sorgen weiß er zu berichten. Aber auch in dieser offenbaren Uebertreibung führt das dunkle Gemälde gut in die Verhältnisse ein, und lebendig tritt die Gestalt des Sprechenden, des in seinen Erwartungen so bitter enttäuschten Jugenderziehers heraus.

Siber gleicht seinen deutschschreibenden Zeitgenossen darin, daß er zwischen poetischen und unpoetischen Gegenständen nicht zu unterscheiden weiß; er erhebt sich jedoch über sie, insofern er in seinen besten Stunden den Versuch unternimmt, das festzuhalten, was seine Seele in Schwingungen versetzt. Auch er zeigt, wie das individuelle

Gefühl sich aus seinen Fesseln zu befreien beginnt. Man muß diesen Gesichtspunkt im Auge behalten; sonst würde man zu einem unbilligen Urteil über seine Leistungen sowie über die seines Freundes Fabricius gelangen.

In Vorzügen und Schwächen sind beide Männer Vorläufer der individuellen religiösen Dichtung des 17. Jahrhunderts; ohne diese wären aber die höchsten Erzeugnisse der weltlichen Lyrik Deutschlands unmöglich gewesen. Es erscheint wie eine Lästerung, wenn man neben diesen ersten, stammelnden Versuchen, der Eigenart zu ihrem Rechte zu verhelfen, den Namen Goethe nennt. Aber so sicher von dem geistlichen Erbauungsliede des 17. Jahrhunderts eine deutlich erkennbare Linie zu Goethe hinführt, so gewiß ist die neulateinische Dichtung als die Vorstufe dieses subjektiven/ Erbauungsliedes zu betrachten. Wer die treibenden Kräfte der neuen deutschen Lyrik in ihre ersten Anfänge zurückverfolgen will, hat von der neulateinischen Dichtung des 16. Jahrhunderts auszugehen, und angesichts der Tatsache, daß der individuelle Ton zuerst im geistlichen Liede mit voller Stärke erklingt, muß der religiösen Lyrik der Neulateiner besondere Aufmerksamkeit zugewendet werden. Als Glieder innerhalb dieser Gesamtentwicklung gewinnen auch Fabricius und Siber eine Bedeutung, die ihnen niemals zugebilligt werden könnte, wenn an ihre Arbeiten lediglich der ästhetische Maßstab angelegt würde. Eine genauere Betrachtung ihrer poetischen Tätigkeit erweist sich aus diesem Grunde als unerläßlich. Daß gerade in einer Dichtung, die so mit entlehntem Material arbeitet, die ersten Schritte getan werden, um die Persönlichkeit von Ueberlieferung und Schablone zu befreien, mutet wie eine seltsame Paradoxie an; einer späteren Gesamtbetrachtung fällt die Aufgabe zu, den scheinbaren Widerspruch aufzulösen.

Shakespeares Anschauung von Staat, Gesellschaft und Kirche in „Heinrich VIII“.

Von Felix Liebermann.

1. Dichter, zwar befähigt zur Beurteilung der Zeit Heinrichs, doch nicht Geschichtsquelle für Staat und Gesellschaft, noch Vorahner treibender Kräfte; 2. bleibt historisch treu im Zuständlichen, typisiert es nicht; es lebt, im Gegensatz zu Deutschem Kontinuitätsmangel, teilweise noch. 3. Dichter äußert Parteiideen nicht abstrakt; wo spricht er hinter der Gestaltenmaske? 4. Heinrichs Charakter. Höfische Falschheit. 5. Dichter läßt Ungünstiges absichtlich fort, behufs Schönfärbung. 6. Erhabenheit königlicher Person; Thronfolge. Dichter, zwar kein Politiker, identifiziert nicht Staat und König. Heinrich wahrt äußerliche Verfassungsform. Keine Kronbeschränkung in Einnahme und Ausgabe. 7. Geheimen Staatsrat zeichnet Dichter treu ohne Royalismus; 8. den Minister zu sehr als bloßen Günstling; Wolseys Weltlichkeit, Bekehrung, Habgier, Kulturinteresse, Intrigen; Heinrichs Scheidung; Wolseys Sturz; sein Beamtenideal. Cromwell; More; andere Beamte; nicht als Klassenschicht. 9. Dichter, aristokratisch gesinnt, will die Krone durch Adel beraten sehen. Adel höfisch, nicht feudal, erstrebt Macht nicht konstitutionell fürs Oberhaus, sondern selbstsüchtig, habgierig. Keine Ebenbürtigkeit. Dichter wünscht Staatsleitung durch Charaktere. 10. Parlament. Dichter interessiert sich nicht für Verfassung. Klerus; Praemunire. Volk. Dichter ist Individualist. Auch Bürgerliche sind falsch. Oeffentliche Meinung. Londoner. 11. Dichter nicht technisch Jurist. Freilich entnimmt er Formenwidriges nur Quellen und versteht Rechtseinrichtungen. Blutigkeit des Strafrechts und Leichtfertigkeit des Kronprozesses fühlt er, doch ohne juristische oder politische Reformidee. 12. Auswärtige Politik. 13. Dichter übergeht den Beginn der Reformation, zieht Katholizismus oder Papstmacht nicht herab, mißbilligt die Ehescheidung, rühmt Katharina. 14. Dennoch Anglikaner, preist er Elisabeth als Protestantin, verlegt ihre Geburt nach Katharinas Tod, schont Anna Boleyn, betont aber, im Hinblick auf späteren Ehebruch, Koketterie. 15. Verherrlicht in Cranmer verinnerlichten Protestantismus. 16. Katharina, nach ursprünglichem Plane Heldin, enthüllt Thema des Schauspiels: Falschheit führender Gesellschaft Englands.

1. Als Shakespeare[1]) Heinrich VIII. zum Stoffe eines Theaterstückes wählte, war er an Jahren gereift, sah den Abschluß seines

[1]) Von der Literatur waren mir nicht zur Hand die Ausgaben von D. N. Smith, The Warwick Shakespeare (1899), von C. H. Her-

Lebenswerkes vor Augen und hatte von den Händeln der Regierung und von der Sittlichkeit der höheren Gesellschaft eine selbständige, tiefe und düstere Anschauung gewonnen, dank langem Aufenthalt in der ewig regen Hauptstadt eines großen Reiches, dank einem bedeutenden Theaterbetrieb und manchem sonstigen Vermögensgeschäfte, dank eifrigem Studium geschichtlicher und politischer Schriften über seines Landes Vergangenheit und Gegenwart oder über Staatsaktionen, die sich für die Bühne eigneten, sowie endlich dank vertrauter Bekanntschaft mit mächtigen Adligen[1a]) und leitenden Geistern. Er selbst hatte fast vierzig Jahre unter Heinrichs Tochter, Elisabeth, gelebt, mit deren Taufe (1533) jenes Drama schließt. Wieviel näher also als Goethe und Schiller den Gegenständen ihrer historischen Schauspiele steht doch er dem Staats- und Gesellschaftsleben, auf dessen Hintergrunde sich „Heinrich VIII." abspielt! Und schon flutete dieses, im Gegensatz zur geheim verschlossenen Regierung des Festlandes, in England wenigstens teilweise im Lichte der Oeffentlichkeit jedem Beobachter sichtbar dahin. Wird also jenes Theaterstück vielleicht als historische Quelle dienen können, sei es für Einzelheiten englischer Staatsgeschichte 1520—1540, die der Dichter, obwohl ohne Anteil an der Regierung oder Kenntnis von Geheimakten, etwa aus dem Munde von Zeitgenossen gehört und als einziger überliefert hätte, sei es für allgemeine Kulturzustände, die nur s e i n scharfes Auge wahrgenommen

---

ford (1900) und C. K. Pooler (1915). — Als Mitarbeiter am Drama wird lange schon Fletcher vermutet. Die poetische Schwäche vieler Einzelheiten und die Planlosigkeit des Ganzen, im Vergleiche mit des Dichters Meisterwerken, beweisen das doch nicht sicher. Gewichtiger erscheint das metrische Kriterium. In ursprünglicher Konzeption schloß wohl das Werk mit Akt IV; s. folg. S. Allein, auch im fünften Akte gilt mindestens Szene 1 S. L e e (L i f e o f W. Sh. 1898) 262 und G. Brandes (W. S h a. 1896) 882 für echt; Szene 2 aber benutzt Foxe ebenso wörtlich. Lee tritt für die Echtheit von Wolseys Abschied ein; den pastoralen Ton führt Brandes mit Unrecht dagegen an: der entstammt derselben Quelle wie das übrige. Eine Anschauung, die Sh. widerspräche, haben die Bezweifler der Authentizität nicht nachgewiesen. Auch die Verherrlichung Cranmers gehört nach allen Sh.; dann aber war die freilich dichterisch tiefstehende Prophezeiung mindestens in seinem Sinne, darf also, gegen Brandes, Sh's entschiedener Protestantismus daraus gefolgert werden. Daß e i n Geist Inhalt und Art der Behandlung anordnete, dafür spricht Identität des benutzten Quellenstoffes und z. T. wörtliches Ausschreiben der Prosaerzählung. E. Bormann (D a s D r a m a H. VIII. v o n F. B a c o n - S h a k e s p e a r e 1902) meint, das Stück spiegle den Sturz Bacons 1621; er hat mich nicht überzeugt und scheitert an einer Fülle von Unmöglichkeiten.

[1a]) „Wie viele (Briten) haben bei inneren Unruhen an Gönnern traurige Erfahrungen gemacht." Goethe.

hätte? Diese Frage ist von der Literaturwissenschaft durch den Nachweis der von Shakespeare benutzten Schriften[2]) längst verneint worden. Aber der geniale Durchdringer der Wirklichkeiten, der kraft seherischer Auswahl unter den damals führenden Menschen nicht den König, seinen Titelhelden, sondern allein die zwei von diesem schmählich ins Unglück gestürzten Personen, die des großen Staatsmannes und die der charakterstarken Königin,[3]) einer fein und liebevoll ausgeführten Bildniszeichnung würdigt und in Pro- und Epilog als die Hauptgestalten der Teilnahme des Publikums empfiehlt, — läßt er nicht vielleicht hinter den einzelnen hohen Staatsangelegenheiten, die laut des Prologs den Hauptinhalt des Stückes bilden, die staatliche Verfassung im allgemeinen Gesamtbild oder zu leitenden Ideen abstrahiert erschauen oder gar prophetisch die Keime zukünftiger Entwicklung ahnen? Auch das muß geleugnet werden: wenn Schiller, bei aller Freiheit von historischer Fessel, Deutschlands Zersplitterung und die Tyrannei der Regierungen mit solcher Reformsehnsucht schildert, daß sein um Einheit und Freiheit ringendes Volk im neunzehnten Jahrhundert sich auf ihn berufen wird, so erhebt er sich darin als Vorkämpfer staatlichen Fortschritts hoch über den Briten, nicht bloß wegen dessen royalistisch-aristokratischer Parteifarbe, sondern weil der spätere Deutsche philosophisch und historisch tiefer veranlagt und geschult war.[4]) Von den Verfassungskämpfen unter Karl I., der als Knabe noch hätte Shakespeare sehen können, verriet dieser in keinem Werke eine Vorahnung.

2. Im Prolog und im Nebentitel „Nur die Wahrheit" drückte Shakespeare aus, daß er in dieser Historie, noch mehr als in den früheren, die den König Johann und die Zeit vom zweiten bis zum

---

[2]) Cavendishs Wolsey wird letzthin (gegen Gairdner, Divorce of Henry in Engl. Hist. Rev. 1897, 75) daraus gestrichen; doch schöpft Sh. aus Cav. im „Sommernachtstraum" nach Brewer Letters of Henry VIII; IV (1875) p. DXLV.

[3]) Mit ihrem Tode schloß vielleicht das Werk in ursprünglicher Konzeption: nur dazu paßt der Epilog; ohne den letzten Akt wäre das Drama einheitlicher; und dieser verherrlichte nur Cranmer und Elisabeth, dient also politischer Nebenrücksicht, verrät auch geringere poetische Kraft, nach manchem zumeist eine fremde Hand; s. u. 13. Hofmannsthal findet dagegen die Festmusik um Anna, nach der Trauer Katharinas Beethovenisch: Jahrb. Dt. Shak. Ges. 1905 S. XIII. Ich traue viel einzelnes in dem V. Akt nur Shakespeare zu, so „unendlich schwach" er als Ganzes und als Teil des Dramas Kilian (ebd. 1902 S. 289) mit Recht erscheint.

[4]) Das historische Drama der Gegenwart kann auf Kulturgeschichte fußen, während Sh. Annalisten oder höchstens Chronisten benutzen mußte.

dritten Richard[5]) dargestellt hatten, der Ueberlieferung treu bleiben wollte. Wirklich entstammen nur dieser, und nicht dichterischer Erfindung, alle jene hundert kleinen Einzelzüge,[6]) die der Dramatiker freilich der theatralischen Wirkung zuliebe zusammenballt oder frei gruppiert.[7]) Beläßt er nun auch in den sonstigen Königsdramen, unter allen poetischen Bearbeitern der Staatsgeschichte am meisten, der Gestalt die persönliche Besonderheit und dem Ereignis die zufällige Einzigartigkeit, so tut er das hier am stärksten, wo der Stoff seiner Zeit am nächsten liegt. Welch ein Gegensatz zu Goethe in dessen klassizistisch-typisierender Periode, obwohl dieser ihn doch einst nachgeahmt und als „Stern der höchsten Höhe" gepriesen hatte! Wie wenig Zeit- und Ortsfarbe schimmert in der „Natürlichen Tochter" durch von Frankreichs Hofleben und allgemeinem Gesellschaftszustand, dem doch Goethe um ein Menschenalter näher stand als Shakespeare den Jahrzehnten um 1530! Eine Verschiedenheit dennoch nur zwischen zwei Dichtergenien, vielleicht genauer nur zwischen zwei Kunststilen, und nicht (wie unsere Zeit, gemäß ihrer Neigung, alles aus der Nationalität zu erklären, leicht annehmen könnte) zwischen zwei Volksseelen, etwa zwischen dem aus der Erfahrung das Bezeichnende herausgreifenden Briten und dem philosophisch-verallgemeinernden Deutschen. Der Engländer nennt zumeist[8]) sorgfältig all die vielen Oertlichkeiten, Personen, Adelstitel, Behörden, Aemter und Würden der Zeit Heinrichs VIII. beim historisch richtigen Namen; er wiederholt,[9]) teilweise aus den Urkunden wörtlich, die Aktenformeln; er kennt das Gewohnheitsrecht des Großsiegels und des Verwaltungsweges; er be-

[5]) Nur aus gelehrtem Streben nach geschichtlicher Vollständigkeit, und nicht dramaturgisch, scheint es erklärbar, wenn der zweite Buckingham die Nebenumstände bei der Gefangennahme seines Vaters, die in „Richard III" unerwähnt geblieben waren, hier aus Holinshed nachträgt.

[6]) Samt Irrtümern; z. B. im Namen der von Wolsey für Heinrichs zweite Ehe in Aussicht genommenen französischen Prinzessin; Gairdner a. a. O. Engl. Hist. Rev. 1896, 681.

[7]) Wolseys letzte Worte in Akt III stammen aus dessen letztem Briefe. Das Gericht gegen Cranmer gehört erst zu 1544.

[8]) Der Surrey ersten Aktes (Sohn Norfolks, in dessen Titel er 1524 folgt) war identisch mit dem Norfolk des letzten nach 1524 spielenden, während Shakespeare aus dem Norfolk vor 1524 und dem dann folgenden eine Person macht. — Unter dem Kämmerer meint der Dichter ebenfalls nur eine Person: allein die Person des Amtsträgers wechselt 1526, und 1527 war es Sandys, den jener nicht als Kämmerer vorführt.

[9]) Mit der „SS-Kette" ist nicht (nach der gebräuchlichen Uebersetzung) eine ritterliche allgemein, sondern der Hosenbandorden, mit der „Abtei" Westminster gemeint. Vgl. u. 8.

schreibt, weit genauer als Handlung oder Charakterzeichnung es fordern würde, die äußerlichen Formen des Hofzeremoniells,[10]) der Gerichte und (dies freilich teilweise zur Augenweide des schaulustigen Publikums) der farbenprächtigen Staatsaufzüge. Das geschieht, weil sein ganzes Land lebhaft teilnahm an der vom Altersrost der Jahrhunderte ehrwürdig verschönten öffentlichen Erscheinung des streng geordneten, allerdings aristokratischen, aber mit weiten Volkskreisen längst innerlich verknüpften Staatslebens. Und so veraltet fürs heutige England die Tyrannei des Königtums oder der summarische Hochverratsprozeß, der dem gestürzten Staatsmann Vermögen und Leben raubt, auch erscheinen mag — noch versteht es, dank der Fortdauer der mittelalterlichen Einrichtungen oder wenigstens ihrer Namen, den formalen Rahmen der Zustände um 1525. Hätte dagegen ein Dichtergenius in Wien unter Matthias einen „Karl V." oder in Berlin unter Johann Sigismund einen „Joachim I." realistisch dramatisiert[11]): uns heutigen Deutschen wäre vom Personal alles außer Martin Luther fremd, und von den Einrichtungen bedürfte eine jede als erstorbenes Altertum der gelehrten Erklärung. Staat und Gesellschaft der Gegenwart bilden eben zu denen des sechzehnten Jahrhunderts eine weit ungebrochenere Fortsetzung in England als in Deutschland.

3. Bei solcher Fülle antiquarischen Beiwerks würde der moderne Dichter eines historischen Schauspiels die Ideen der darin ringenden Parteien den Personen in den Mund legen und gelegentlich subjektiv die eigenen verraten. Anders dieser objektive Künstler. Er liebt die Buntheit des menschlichen Lebens an sich, auch wo es zu „pragmatischen Maximen" keinen Anlaß bietet, als einen der Seelenforscher interessierenden Stoff, und bevorzugt wirklichkeitsgetreu wie ein Modernster die gemischten, gebrochenen Farben der Charaktere, nicht einfarbig schwarzes Laster oder weiße Tugend. Hält es bei allen seinen Dramen schwer, hinter der nur für seine Gestalten bezeichnenden Rede seine

---

[10]) Auch Buckinghams Rede II 2, Vers 15 stammt wörtlich aus Holinshed p. 662, in dessen Text wir danach desire in deserve bessern können.

[11]) Ein volksgeschichtliches Drama mit dem Staatsoberhaupt als Helden, unter der Sonne klassischer Dichtungskunst gereift, bleibt ein Geistesschatz, um den die Deutschen Britannien länger beneiden werden, als um dessen Uebermacht an Menschen, Land, Rohstoff und Gold. Für die englischen Historien trifft Goethes Urteil nicht zu: „Sha. verachtet das materielle Kostüm."

eigene Meinung zu entdecken, so mußte er bei einem Stoffe aus jüngster Vergangenheit besondere Rücksicht nehmen auf sein Publikum, namentlich den Königshof, den Adel, die Hochkirche, und manches, auch dramatisierbares, verschweigen, was er über Krone und Parteien in Staat und Kirche wußte oder dachte. Des Dichters eigenes Urteil verkündet, neben Pro- und Epilog und den nur erzählenden, nicht handelnden Edelleuten ohne Namen oder Charakter unmittelbar, dem antiken Chorus ähnlich, nur eine Nebenrolle, nämlich Griffith: dessen Darsteller trug denn auch in der Regie von Bergers Shakespeares Züge. Im übrigen erkennt man die Meinung Shakespeares oft nur aus dem, was er absichtlich unter ethisch wichtigen Zügen fortläßt.

4. Im Titelhelden zeichnet der Dichter kein allgemeines Königsideal, sondern einen individuellen Menschen, dessen Temperament, Charakter, Denken und Handeln er sämtlich der Ueberlieferung entnimmt. Heinrich zeigt scharfen Verstand, lebhaften Geist, Menschenkenntnis, glückliche Beamtenwahl und Geschäftsgeschick. Er vereint königliche Würde des Auftretens mit der allgemeinen äußeren Vornehmheit des Adels (s. u. 9). Derbe Lebenslust,[12]) geschlechtliche Sinnlichkeit, Tanzfreude, Kartenspiel und Neigung zu Festlichkeit und Prunk verbindet er mit unbeugsamer Willenskraft, festem Selbstvertrauen und sicherer Zielbewußtheit. Leutselig läßt er an eigener Familienfreude auch die untere Masse teilnehmen und befreit fürsorglich das Volk von hartem Steuerdruck; aber vor seinem Zorn und seiner Uebellaune erzittern erste Magnaten. Als edle Natur und barmherzig rühmen ihn zwar die beiden Größten des Landes noch nach ihrem Sturze; doch spricht hier nicht der Dichter seine Meinung aus, sondern folgt einer hergebrachten Form[13]): noch auf dem Schafott mußte das Opfer für den König beten, wie das Buckingham beim Dichter auch tut. Der König im Drama übt die Begnadigung für den ersten Herzog nicht aus, obwohl die Schuld sich auf ein von der Königin als befangen erkanntes Zeugnis stützt. Er verstößt die von ihm selbst als trefflich bezeichnete Königin und stürzt plötzlich den verdienten Minister, gegen beide schnöde undankbar und schonungslos. Zu Anfang des Dramas wird er von einem allmächtigen Günstling, dem er die wichtigsten Staatsangelegenheiten überläßt, freilich mit Mühe[14]), aber doch derartig be-

---

[12]) Der geschichtliche Heinrich war beim Volk durch nationales Kraftspiel beliebt.

[13]) Buckinghams Wort stammt aus Holinshed.

[14]) hard ruld.

herrscht, daß er erst nach dessen Fall, wie der auf diese Macht eifersüchtige Adel übertreibend meint, sein eigen Selbst wiederfinden werde. Und nicht bloß durch die Tüchtigkeit im Staatsamt, sondern auch durch des schmeichlerischen Höflings glatte Worte, deren Hohlheit er erst zuletzt durchschaut, läßt er sich manche Staatsgeschäfte entwinden, ebenso durch eine ihm zu Gefallen redende Hofdame Geschenke ablocken. Doch prüft Heinrich selbst eine Hochverratsklage und widerruft Wolseys[15]) Steuerausschreibung. Im letzten Akte vollends steht Heinrich als echter König über den beiden einander befehdenden Parteien des Staatsrats.

Aber all diese Züge heben das Bild dieses Königs nicht ab von dem manches anderen. Was ihn unterscheidet von den Tyrannen der Weltgeschichte, ist das Verbergen der geheimsten Triebfedern und wirklichen Ziele, sowie das Durchsetzen des rechtswidrigen Willens unter dem ängstlich bewahrten Scheine der Rechtsform. Diese Wahrung der gesellschaftlichen äußeren Form stimmt zu einer Seite des englischen Nationalcharakters; so blieb Heinrich VIII. bis heute volkstümlich. Heinrich wünscht statt der alternden Gemahlin die reizende Anna zu heiraten. Aber er sucht der Welt vorzulügen[16]), die bisherige Ehe mit des Bruders Witwe belaste sein Gewissen, da der Brautwerber[17]) um seine Tochter deren Legitimität bezweifelt habe, und er rufe kanonisches Ehegericht nur mit der Absicht an, um dessen Urteil zu gewinnen, ob jene Ehe gültig sei; nur ungern trenne er sich von der geliebten Frau. Das Gerücht von der Verstoßung Katharinas läßt er anfangs öffentlich ableugnen. Nur weil er Rom nicht bewegen kann, auf Ungültigkeit der Ehe zu erkennen, läßt er sie vom geistlichen Gerichte der englischen Kirche aussprechen. — Im Tone vertrauter Freundschaft kündet er dem verklagten Erzbischof die Haft im Tower, die so oft dort zur Hinrichtung führte. Die höfische Falschheit geißelt der Dichter als gipfelnd im König und in dessen Günstling [18]) (s. u. S. 14); Heinrich staunt, da er seinen Erzbischof als einen ehrlichen, der Unschuld bewußten Mann erprobt, und spricht, überwältigt von der menschlichen Größe der Gemahlin, die er zu verstoßen im Begriff ist, ihr die aufrichtig bewundernde Lobrede ob ihrer in diesem Kreise einzigen Reinheit und Treue.

[15]) Der Minister trug nur den Haß für die historisch auch vom König gebilligte Maßregel; Brewer p. LXXVII.

[16]) Des Dichters Meinung erhellt aus zwei skeptischen Stellen, die Edelleute sprechen.

[17]) Der geschichtliche Heinrich hat diese Lüge ausgesprengt; der Dichter kann sie geglaubt haben.

[18]) Der geschichtliche Heinrich lernte, was der Dichter hätte sagen können, diplomatische Kniffe von Wolsey.

2

5. Der König des Schauspiels bleibt frei von dunklen Flecken, die dem geschichtlichen Heinrich VIII. anhaften. Absichtlich hat sie der Dichter vom Bilde fortgewischt. Denn er wußte wie jeder gebildete Zeitgenoß und las in seinen Quellen von Heinrichs ehelicher Untreue, Habgier und blutdürstigem Strafgesetz gegen Religionsverbrechen, die oft nur in leichten Abweichungen vom jeweiligen Bekenntnis des Tyrannen bestanden. Im Drama aber schilt der König, als ob er selbst nicht Ketzer hinzurichten neigte, vielmehr den Bischof Gardiner „blutig"; der Dichter nämlich haßte diesen Gegner des Protestantismus. Möglicherweise blieb Shakespeare freilich unbekannt Heinrichs Rachsucht, sinnlose Hartnäckigkeit und Doppelzüngigkeit sogar zu ungunsten vertrautester Ratgeber, sowie die Tatsache, daß die grausame Härte der Regierung erst beginnt, als nach Wolseys Sturze Heinrich allein sie verantworten muß. Auch von der löblichen Politik Heinrichs, den bauer- und mittelstandsfreundlichen Verwaltungsmaßregeln, wußte der Dichter entweder nichts oder hielt sie für nicht dramatisierbar. Die obigen Verschweigungen aber entspringen nicht seinem Monarchismus allgemein, der ihm doch erlaubte, Johann und Richard III. schwarz genug zu malen, sondern der Rücksicht auf das noch frische Andenken an den Begründer seiner anglikanischen Kirche und den Vater seiner verehrten Königin Elisabeth. Auch den Cäsaropapismus, das Ziel Heinrichs, sowie den summarischen Hochverratsprozeß zur Vernichtung von Gegnern der Regierung hat Shakespeare unzweifelhaft klar durchschaut; wenn er von ersterem gar nichts, von letzterem wenig meldet, so geschieht es, weil er beide mißbilligt; s. u. 11, 13. Der geschichtliche Heinrich[19]) vergötterte sich und sein Königtum weit übermenschlicher als der des Dramas.

6. Die Person des Königs heißt im Drama, der Geschichte gemäß, religiös geweiht, was ernsthaft, nicht bloß als höfische Schmeichelei gemeint ist. Liebende Güte und Volksbeliebtheit des Monarchen wird als höchstes Glück des Landes erfleht: so viel kam für dieses auf den Herrscher an! Die Erzielung eines männlichen Thronerben nach Heinrich wurde denn auch vom Volke, das der Bürgerkriege durch Kronstreit noch schaudernd gedachte, sehnlich erwünscht und wird, der Ueberlieferung getreu, vom König des Dramas als Triebfeder zu neuer Ehe mehrfach erwähnt. Ein staatsrechtlich interessierter Dichter hätte nun, im Unterschiede zu Shakespeare, erstens das angebliche Hinarbeiten des Premierministers zur Trennung der Ehe Katharinas be-

[19]) Vgl. Stubbs Seventeen Lectures, 246.

gründet mit dem Mangel eines Sohnes, statt mit seiner Abneigung gegen ihren Neffen Karl V., und würde zweitens, da er Heinrichs Tochter Elisabeth so aufrichtig bewunderte und Jakob I., den Urenkel von dessen Schwester, als gegenwärtigen König umschmeicheln mußte, auch für die weibliche Thronfolge ein Wort geäußert haben. Für die unpersönliche Staatseinrichtung, die das Menschenleben überdauernde Verfassungsentwicklung hegt dieser Dichter, der auch im „König Johann" der Magna charta nicht gedenkt, überhaupt weniger Teilnahme als für die individuelle Seele. Wenn aber heutige Britenverächter den Engländern den Begriff des Staats abstreiten wollten, so kannten sie, wie manches andere auch, den angeblich bei uns tief durchforschten Shakespeare nicht. Für den Bund mit Frankreich, den Heinrichs Umarmung mit Franz I. nur symbolisiert, gilt im Drama nötig die Zustimmung des „Staats", worunter wohl Staatsrat oder Parlament oder beides gemeint ist. König und Staatsrat insgesamt nur erlauben, das Staatssiegel außer Landes zu tragen. Der Minister verteidigt sich, zu Königs Bestem und Staates Vorteil gewirkt zu haben, und ermahnt den Nachfolger: „Alle deine Ziele seien die deines Vaterlandes!" Er nennt seinen Beruf neben Königsdienst auch Staatsgeschäft und wird vom König als erster Mann im Staat bezeichnet. Der also keineswegs mit dem Staat identifizierte Herrscher, so despotisch er seine Würde auch mißbraucht, nennt sie doch ein Amt (office). Wohl setzt er seinen Willen durch, aber er hält sich an die äußeren Formen der Rechtsverfassung; er bringt die Feinde aufs Schafott, aber nicht, ohne daß sie richterlich zum Tode verurteilt sind. „Wir dürfen," sagt er, als er den Steuerdruck widerruft, im Sinne des Dramas aufrichtig, „unsere Untertanen nicht von unserem Gesetzesrecht fortreißen und dieses auf unsere Willkür gründen." Allein, es ist doch nur die übermäßige Höhe der Steuer, gegen die sich der Widerstand im Drama richtet; vom Parlamentsrecht der Bewilligung schweigt der Dichter; s. u. 10. Daß die Konfiskation des Kirchenguts die Krone reicher, also vom Parlament unabhängiger machte und, da der Raub großenteils an Hofleute und Adel weiter verschenkt ward, diese Klassen an die Reformation fesselte (die dann teilweise nur deshalb den römischen Katholizismus Marias überdauerte), davon deutet Shakespeare nichts an, der doch Wolseys reiche Stiftungen, die aus jenem Klosterraub flossen, ebenso wie den „Hammer der Mönche", Cromwell, rühmt. Vielleicht wollte er die ihm befreundete herrschende Klasse schonen; wahrscheinlicher aber lag ihm theoretisches oder geschichtliches Nachdenken über abstrakte Politik

fern. Manch anderer Engländer fühlte damals bereits Stolz auf die heimische Staatsform als die freiheitlichere, verglichen mit Nachbarländern [20]; freilich, erst ein viel späteres Jahrhundert konnte, mit dem durch die Rückschau auch auf die den Tudors folgende Zeit geschärften Blicke, diesen nachrühmen, daß sie die Organe der Staatsverfassung erhielten, in denen nach ihnen politisches Leben wieder zu erblühen vermochte.

In den Ausgaben öffentlicher Gelder will kein Wort des Dramas den König beschränken. Wohl kritisiert der Adel die Vergeudung für die Feste mit Franz I., aber nur als Wolseys verfehlte Politik, da der Staatsvorteil die Kosten des Bündnisses nicht aufwiege. Und wenn Heinrich in Sultanslaune an die Favoritin hohen Adeltitel mit Jahresgehalt verschleudert, so bezeichnet diese historische Nachricht, ohne den Haushalt als verschwenderisch zu tadeln, nur des Königs Verliebtheit.

7. Der Geheime Staatsrat kommt in dem Drama einmal auf die Bühne und wird außerdem erwähnt als einstiger Bestätiger der Ehe des Kronprinzen Heinrich mit des Bruders Witwe. Vom 14. bis 17. Jahrhundert war er gewohnheitsrechtlich in England die höchste Behörde, einflußreicher als Parlament, Adelsklasse, Kirche, ordentliches Gericht oder öffentliche Meinung. Ein bloßer Ausfluß der Königsmacht, umfaßte er, vom Belieben des Herrschers berufen, neben Adligen vornehmster Geburt und einigen Prälaten die Großwürdenträger und höchsten Bürokraten von zumeist nicht adligem Herkommen. Die Macht eines Mitglieds gilt als so überragend, daß sich auch bei dessen schwerstem Verbrechen kein Belastungszeuge hervorwagt, bevor es nicht verhaftet und damit für Klagen angreifbar geworden ist; s. u. 11. Die Zuständigkeit des Staatsrats war unbeschränkt[21]. Im Drama wird die Auslandspolitik, die tatsächlich König und Minister allein führen, für ihn verlangt (s. o. 6), jedoch nur durch Adlige, die den Günstling beneiden, also vielleicht nicht im Sinne des Dichters. Im fünften Akt darf der Staatsrat mit des Königs Erlaubnis ein verklagtes Mitglied, das er oder doch seine Mehrheit vernichten möchte, verhören und in Haft schicken; allein, der König, vorher ganz formlos von dessen Unschuld überzeugt, zügelt und züchtigt seine Räte; ohne sachliche Gründe zwingt er sie dann zur Versöhnung mit dem eben noch von

---

[20]) Hallam Constitut. hist. I 21.

[21]) Das meiste, die Aufsicht über Ortsverwaltung z. B., berührte den Stoff des Dramas nicht.

Todesstrafe Bedrohten. So verfassungswidrig der Vorgang anmutet, es folgt doch nicht etwa des Dichters Royalismus daraus, daß er keinen Anstoß daran nahm. Denn erstens hat er die letzte Szene aus Foxes Martyrs[22]), teilweise wörtlich, nur übernommen; sodann ward die Allmacht des Geheimrats erst im Menschenalter nach der Aufführung von „Heinrich VIII." umstritten. — Die Geschichte verzeichnet den Gegensatz zwischen Erbadel und königlichem Staatsminister und den zwischen Rittern und Klerus im Schoße des Geheimrats; das Drama läßt nur außerhalb desselben beide Gegensätze anklingen, im Rate dagegen zwei Bischöfe, und zwar wesentlich um den geistlichen Streit des Protestantismus, einander bekämpfen.

8. Zwar nur eine Stimme im Staatsrat führt der Form nach der erste Minister, wie er selbst zur Verteidigung erklärt, als er den Steuerdruck der Regierung vor dem König verantworten soll. Tatsächlich aber leitet Wolsey allein die Staatsregierung, wie das die Königin, mehrere Adlige und Bürger, sowie zuletzt er selbst aussprechen. Laut heutiger Geschichtserkenntnis, aus der Urkundenforschung erst des 19. Jahrhunderts, verdiente der große Staatsmann die überragende Stellung. Zu seiner Zeit dagegen wurde er von zahllosen Neidern herabgezogen, die „wie Dorfhunde bellen, wenn nur einer beginnt". Daher erschien er in der Ueberlieferung, der der Dichter im Tatsächlichen ganz, im Urteil nur teilweise, nicht ohne tieferes Durchschauen, folgt, nur als königlicher Günstling, der durch geschickte persönliche Behandlung des launischen Despoten, indem er „durch Suggestion das Königtum fesselt", zur Allmacht des „König-Kardinals" gestiegen sei. „Hohe Taten" für die Krone werden ihm sogar, aber von einem mißgünstigen Adligen mit Unrecht und nicht in des Dichters Sinne, ausdrücklich abgesprochen. Shakespeare, in genialem Ahnen der staatsmännischen Größe, das allerdings doch noch hinter der Geschichte zurückbleibt, legt Wolsey die Verteidigung in den Mund, Tadler könnten die Triebfedern seiner Politik, da sie geheim bleibe, nicht beurteilen, träfen oft den nicht Verantwortlichen oder zielten auf falsche Stellen.

Wolseys äußere Politik in ihrem Schwanken zwischen Frankreich und dem Kaiser kommt zwar im Drama in Einzelheiten vor. Aber der Dichter, der diese Stellungsänderung (freilich nur im Munde des ministerfeindlichen Adels) gemäß der Quelle verbindet mit kaiserlicher Bestechung, die Wolsey empfangen oder vergebens erhofft habe, versteht schwerlich im Ganzen, daß hier zuerst eine später so erfolgreiche Politik

[22]) Ed. Potter 369.

des Gleichgewichts der Festlandsmächte mit England als dem Zünglein an der Wage begann. — Wolsey rühmt, daß die Scheidung von Katharina in tadelloser Form vorgehe, damit Spanien nicht beleidigt werde: der Dichter verstand also, wie sich deshalb Karl V. von England abwendete. Wolseys bedeutende innere Reformen in Verwaltung und Justiz, besonders zugunsten materiellen Wohlstandes und im Kanzleigericht, blieben dem Dichter unbekannt oder erschienen als ein für die Bühne zu staatswissenschaftlich und technisch trockener Stoff.

Neben niederer Herkunft wirft der Adel Wolsey persönliche Laster vor: zunächst den unpriesterlichen Hochmut, den Stolz auf die Kardinalswürde; der feindliche Graf will den geknickten Mann dem Papste überlassen. Dem geistlichen Stande widerspricht Wolseys unkeusches Leben, die Simonie (d. h. Kauf und vielleicht Verkauf kirchlicher Aemter und Pfründen), die Eitelkeit auf den vertrauten Verkehr mit mehreren Monarchen, der fürstliche Prunk des Haushalts, die Anordnung verschwenderischer Hoffeste samt Turnieren und die schwelgerische Gesellschaft mit Damen und Tanz im eigenen Hause. Für die Hinrichtung des vornehmsten Herzogs lastet die Verantwortung zwar nach der Geschichte auf dem Könige, dagegen nach der vom Drama benutzten Ueberlieferung auf Wolsey, der sie, freilich mit nur scheinbarem Grunde, aufs Gericht, das das Todesurteil aussprach, abwälzt, aber den Belastungszeugen bestochen, die von der Königin geäußerte Anzweiflung der Aussage nicht untersucht und den Schwiegersohn des Unglücklichen, als möglichen Fürbitter beim König, listig mit Staatsauftrag fern von Hofe entsandt hatte. Der Dichter läßt diesen Herzog vorher als Wolseys blutdürstigen Todfeind auftreten und in poetischer Gerechtigkeit nachher Wolseys Sturz teilweise als rächende Nemesis für jene Bluttat erscheinen,[23]) so daß die beiden mächtigsten Gegner an diesem Hofe dessen rücksichtslose Selbstsucht und wilde Grausamkeit in gleicher Weise tragen. Den besonderen Widerspruch des Blutdursts zum priesterlichen Charakter des Kardinals geißelt aber jener Schwiegersohn durch den bitteren Hohn: „Ihr absolviertet den Herzog mit einem Henkersbeil."

Die Leitung der Staatsregierung hielt jene Zeit im allgemeinen nicht für einen Kardinal unziemlich. Das Streben des maßlos ehrgeizigen Kardinals zur Papstkrone erscheint den Engländern auch nicht als Schaden für sie. Wohl aber muß Wolsey seine Teilnahme an weltlichen Staatsgeschäften mit Mühe erst verteidigen und soll das Mit-

---

[23]) Beide fielen durch Verrat eines Hausbeamten; der Dichter scheint das von Wolsey nicht zu wissen; Brewer p. DC.

gefühl der Zuhörer dann mit der religiösen Bekehrung zu bischöflicher Frömmigkeit ohne Staatsamt erringen, die der Dichter mit pastoralen Worten betont. — Wolseys Nachfolger als Kanzler war ein Laie; der Dichter nennt diesen rühmend, ohne des Standesunterschiedes zu gedenken; solcher fiel ihm also doch nicht als wichtig auf.

Wenn Wolsey ein riesiges Vermögen habgierig zusammenrafft, so findet das zwar Tadel, aber auch Entschuldigung, da es zur Fürsorge für Anhänger, zu fürstlicher Gastfreiheit und zur Stiftung zweier großartiger Hochschulanstalten diente. Der bildungsfreundliche Dichter hebt mit offenbarer Vorliebe diese geistigen Interessen Wolseys hervor: dessen Gelehrsamkeit, kanzlistische Gewandtheit, advokatorische Verteidigung und Feinheit der Rede. Vermutlich also nur aus Unkenntnis unterläßt er, der doch im „Hamlet“ der Bühnenkunst eine so große Rolle in der Staatsaktion zuwies, jede Andeutung vom Theaterspiel, das sich an Wolseys Hofe, und zwar gerade auch zu dem im Drama vorgeführten Feste, entwickelte.[24])

Den rücksichtslosen Herrenmenschen zeichnet Wolseys Erwiderung auf den Vorwurf, einen tüchtigen Geheimschreiber vom König bloß aus Neid und Eifersucht ferngehalten und zum Wahnsinn und Selbstmord[25]) getrieben zu haben: „nie darf ein kleinrer Mann uns hemmen.“ Als hinterlistiger, trügerischer, doppelzüngiger Ränkespinner hebt sich Wolsey von Shakespeares anderen Gestalten ähnlicher Lebensstellung ab. Er gilt der edlen Königin als der böse Geist der Regierung, besonders als Veranlasser der Ehescheidung;[26]) und zwar argwöhnt der Adel, aus persönlichem Haß gegen ihren kaiserlichen Neffen feinde sie der Kardinal an. Dieser geschichtlich falsche Verdacht erfährt Widerlegung auch im Drama. Wolsey widerriet anfangs, was der Dichter wohl nicht wußte, die Scheidung, mußte sie dann aber, obwohl des Mißerfolges im voraus sicher, auf Heinrichs Befehl durchzusetzen versuchen. Die Tragik dieser schiefen Stellung blieb dem Dichter verborgen.[27]) — Zur zweiten Ehe ersieht Wolsey seinem König eine französische Prinzessin,[28]) im Sinne der auch politischen Verständigung mit Frankreich. Der Heirat mit Anna (s. u. 14), einer nur ritterbürtigen Hofdame, widerstrebt er vielleicht, weil eine Königin solcher

---

[24]) Brewer CXL, CXLIX.

[25]) Dieser Pace war in Wirklichkeit geisteskrank.

[26]) Sha. verbindet ihre historische Aeußerung willkürlich mit dem Prozeß.

[27]) Vgl. Gairdner Divorce in Engl. Hist. Rev. 1896 p. 674.

[28]) Nur im einzelnen historisch ungenau.

Herkunft den Glanz des Thrones nicht erhöht, und, wie er selbst sagt, sie über ihre bisherige Herrin stiege, namentlich aber, weil sie eine Lutheranerin ist. Nach seinem Sturze begreift er, daß Anna das Gewicht ist, das ihn in den Abgrund zog. Daß sie vom Hochadel benutzt wurde, um Wolsey aus Heinrichs Gnade zu verdrängen, blieb Shakespeare vielleicht unbekannt oder schien ihm der Mutter Elisabeths unwürdig. — Wegen des Mißlingens der Ehescheidung verliert Wolsey Heinrichs Gunst; der Minister stürzt nicht aus einem Grunde des Staatsinteresses. Nach dem Drama bieten zwei Aktenstücke den unmittelbaren Anlaß, die ein tückischer Zufall oder in Wahrheit ein Verräter des Kardinals unter die für den König bestimmten Staatsdokumente eingeschmuggelt hat. Ein solches Papier spielte wirklich die verhängnisvolle Rolle; doch kennt man seinen Inhalt nicht. Im Drama besteht das eine in einem Inventar der fürstlichen Fahrhabe des Prälaten, deren Reichtum im ganzen jedoch dem König auch vorher nicht verborgen sein konnte, das andere vernichtende aber in einem Geheimbrief des Kardinals an den Papst, dieser möge nicht auf Ehescheidung urteilen. Ein solches Doppelspiel, weder nachweisbar noch wahrscheinlich, war dem Dichter in seiner Quelle überliefert, und er teilt es gutgläubig mit. Er faßt dennoch das Bemühen der Kardinäle um Katharinas Verzicht und zeitweise Wolseys Hinarbeiten auf die Scheidung als aufrichtig, laut des obigen französischen Heiratsplanes und laut des letzten reuigen Bekenntnisses, mit dem Wolsey abtritt, dem König mit nur zu großer Hingebung auf Kosten des Gewissens gedient zu haben,[29]) woran sich die Erwartung knüpft, Heinrich werde dankbar des diensteifrigen Ministers gedenken und sich eines von diesem empfohlenen Beamten annehmen. Diesem seinem Nachfolger gibt Wolsey auf den Weg des Staatsdienstes den Rat mit: „Dich selbst liebe zuletzt; alle Ziele, die du anstrebst, seien die deines Vaterlandes, deines Gottes und der Wahrheit!“ Nur weil er in Wolsey, dem „schlechten Menschen“, der am verderbten Hofe krumme Wege ging und selbstsüchtige Ziele mit denen des Gemeinwesens unrein verquickte, doch die staatsmännische Größe scharfsinniger als seine Ueberlieferung herausfühlt, legt er ihm die erste Rolle des Dramas bei und diese Maxime des treuen Staatsbeamten in den Mund.

Wie diese Lebensregel, so hat der Dichter auch den Mann, dem Wolsey sie zuruft, frei gewählt: auch dies ein Zeichen genialer Durchdringung des geschichtlichen Stoffes. Als Fortführer des Wolseyschen

---

[29]) S. o. Anm. 7

Werkes im Staatsdienst tritt nämlich Cromwell auf. Nur diese zwei Männer leiteten unter Heinrich den Staat selbständig; aber keine Quelle nannte sie dem Dichter als ein Paar. Vielleicht las dieser, wie Cromwell mannhaft für den gestürzten Meister im Parlament sich einsetzte, ohne doch diese Tatsache fürs Drama zu verwerten. An allen Stellen, wo Cromwell auftritt, spielt er eine ehrenhafte Rolle, als Beamter, nicht als Günstling; er verteidigt den einzigen reinen Mann des Stückes, nämlich Cranmer; er allein stützt mit diesem und Anna Boleyn den Protestantismus. Er ist zu Ende des Dramas Königlicher Geheimschreiber im Staatsrat, schon vorher Vorsteher der Juwelenkammer und des Reichsarchivs.

Nur ihm und Heinrichs Tochter Elisabeth wird das künftige Schicksal in feierlicher Stunde geweissagt. Als „seliger Märtyrer“ werde er fallen, prophezeit ihm Wolsey, wenn er Selbstsucht, Bestechung, Rachgier, Gewalttat meide: eben jene Laster, in die beide Staatsmänner verfielen laut der für Shakespeares Zuhörer im allgemeinen noch erinnerlichen Geschichte. Da sich nun der Dichter um die Fortschritte der Kronmacht und der inneren Staatsverwaltung unter Cromwell wenig kümmerte, so muß er die kirchlich-reformatorische Seite des „Hammers der Mönche“ der Verherrlichung wert halten, nämlich die Konfiskation der Klöster und vieler anderen Kirchengüter und die Verstaatlichung der hierarchischen Macht. Wenn Shakespeare in „Heinrich V.“ die Bischöfe vorführt, die den antiklerikalen Säkularisationsdrang des Parlaments auf einen Auslandskrieg ablenken, so scheint er auch da dem Reichtum der Kirche feindlich. In unserem Stücke wird jedoch nur die Schatz-Anhäufung an Wolsey persönlich, aber nicht am Klerus allgemein getadelt.

Wolsey erhält zum Nachfolger als Kanzler Thomas More. Er lobt ihn im Drama als gelehrt und wünscht ihm Ruhm übers Grab hinaus durch Dankestränen der Waisen; die Vormundschaft unterstand nämlich dem Kanzleigericht. Der Dichter kannte nicht oder unterdrückte als unrühmlich und zu Obigem unpassend die Rolle, die More im Prozeß gegen Wolsey gespielt hat. Daß der literarisch berühmte und sittenreine More als Blutzeuge für römischen Katholizismus charakterfest starb, wußte um 1613 jeder gebildete Engländer. Also nur um das Andenken Heinrichs oder die Anglikaner zu schonen, verschwieg der Dichter diese Hinrichtung. — Mit dem farblosen „Kanzler“ des letzten Aktes meint er More nicht und vielleicht keinen dem Namen

nach bekannten Mann; in der Geschichte verwaltete jetzt Audley das Großsiegel.

Der Dichter nimmt an den Amtswürden, außer wo sie in Hofzeremonien prunken, wenig Anteil. Er sagt nicht einmal, daß Norfolk Schatzmeister war, daß mit Buckingham die Konstablei erlosch, daß die Kämmererwürde zu Anfang des Dramas einer anderen Person gehörte als zu Ende. Kämmerer und Truchseß sitzen auch im Staatsrat. An der Verquickung des in vornehmen Geschlechtern erblichen Hofamts mit staatsverwaltendem Regierungsamt nahm die Zeit noch überall keinen Anstoß. — Die königlichen Geschäftsträger Cranmer und Gardiner, spielen erst, nachdem sie zu Bischöfen erhoben sind, im Drama eigene Rollen.

Der Dichter begreift die Staatsbeamtenschaft nicht als eine dauernd die Regierung beanspruchende Schicht; denn nicht gegen sie, nur gegen ihren Vertreter persönlich, läßt er den durch Geburt, Grundeigen und Oberhaussitz erblich zur Beratung der Krone bevorrechteten Adel um die Macht kämpfen.

9. Jedem Dramatiker erleichtert die ständische Gliederung der auf der Bühne darzustellenden Gesellschaft die poetische Arbeit, da sie die Rollen zu scheiden hilft. Ein Meister der Charakteristik aber wie Shakespeare verschmäht es, abstrakt den weltlichen Adel als Schicht vom Klerus, Beamtentum und Volk unterschieden zu beschreiben. Der Wirklichkeit gemäß läßt er vielmehr einzelne Herzöge, Grafen, Lords Edelleute ihre Ansichten, Klagen und Wünsche äußern. Er hält ihren Anspruch auf die höchste Staatsmacht nächst dem König und auf Beratung der Krone offenbar für berechtigt gegenüber dem Günstlingsregiment, zu dessen Sturz sie sich verbinden, nicht etwa, wie einer seiner Feinde angibt, wegen seiner bestochenen Außenpolitik (s. o. 8.), sondern aus Eifersucht auf Macht und Reichtum des Emporkömmlings, der seinen Aufstieg „baut aufs Grab der Großen",[30]) der den Hochadel so gefährlich bedroht, daß dessen „Nachkommen kaum Edelleute sein werden". Shakespeare verrät keine demokratische Ader. Vielmehr bewundert er in aristokratischer Neigung am Adel die feine Weltbildung, das würdige Benehmen, sogar in Kummer und Zorn, das selbst dem Blutrache begehrenden Grafen den Degen nicht gegen einen Priester zu zücken erlaubt, die schöne Erscheinung beim Staatsaufzuge, den gewandten Ausdruck bisweilen mit anmutigem Humor oder beißendem Spott, die ritterliche Gesellschaftsform, die den vom Ueber-

[30]) great men: Hochadlige, nicht „große Männer".

fall geängsteten Damen kriegsrechtlichen Schutz verheißt, und die männlich todesverachtende Geste selbst noch auf dem Gang zum Schafott. — Die heilige Königin sogar empfiehlt sterbend, ihre Hofdamen nur mit Adligen zu vermählen, als ihren letzten Wunsch an den König.

Dieser Adel der Tudors, ganz vom König abhängig und allein in der Treue zu ihm (s. o. 5 f.) noch von staatlichem Werte, besitzt keine Spur mehr von jener mittelalterlichen Landeshoheit des Lehnsherrn über kriegerische Vasallen mit Obereigentum an Landschaft, Stadt oder Dorf samt politischem Recht. Shakespeare hatte jenen Feudaladel, der gegen die Krone eigene und bisweilen des Volkes Freiheiten blutig verfocht, in früheren Stücken dargestellt. Dessen Gegensatz zum Hofadel dieses Dramas, der Staatsideen nicht mehr verkörpert, anzudeuten, vermeidet er, vermutlich, weil er mit dem Mittelstand des sechzehnten Jahrhunderts jenen feudalen Unruhen die friedliche Ordnung unter starker Monarchie stillschweigend vorzog. Die hier auftretenden Hochadligen (gesondert von den bloßen Edelleuten, die im Stück nicht tätig Rolle spielen, sondern nur die zum Verständnis der Handlung notwendigen Tatsachen berichten) sind fast ein Dutzend; und das Oberhaus zählte damals einmal überhaupt nur 28 Mitglieder. Es erscheint im Drama nur durch jene Mitglieder vertreten, und körperschaftlich nur einmal als Strafgerichtshof über Buckingham. Nicht etwa die Macht dieses staatsorganischen Oberhauses, sondern höchstens die ihrer Gesellschaftskaste möchten die damaligen Adligen wahren, wie denn der reaktionäre Aufruhr 1536 forderte, der Staatsrat solle aus altem Adel besetzt werden. Als Einzelpersonen erstreben sie selbstsüchtig Einfluß beim König, indem sie ihn bei Hofe täglich umgeben oder von ihm, nicht aber durch Vermittlung eines Günstlings, ein Amt oder Sitz im Staatsrat erhalten wollen. Suffolk wird vom König beim Vornamen angeredet; der Dichter wußte also wohl, daß er des Königs Schwager war. Er führt ihn an unter den Feinden Wolseys, ohne zu erwähnen — aus Unkenntnis oder Schonung —, wie undankbar Suffolk sich Wolsey damit erwies. Die Hofsonne strahlt den Adligen so lockend, daß sie hinter Staatsauftrag in die Ferne die List des Günstlings wittern, der das Ohr des Königs allein beschlagnahmt. Und doch kostet der Königsdienst so viel Geld, daß mancher sein Rittergut dazu verkaufen muß. Die gemeine Habgier des Adels nach Geld und Gut, das aus Amt oder Hofgunst floß, besonders nach Konfiskation der Vermögen von Verbrechern und Kirchen (s. o. 8) war dem Dichter unzweifelhaft bekannt. Er

verschweigt sie in adelsfreundlicher Absicht. Er wußte vielleicht nicht, daß Adlige noch von dem teilweise durch ihre Genossen gestürzten Wolsey Pensionen erbettelten. — An den Hochverratsprozessen und Anklagen vor König und Staatsrat, die den Gegner durch Hofkabale vernichten, wirken die ersten Adligen des Reiches als Kläger, Voruntersucher oder Richter mit. Dadurch stellt der Dichter auch sie in den Kreis dieser falschen, unsittlichen Regierung.

Da englisches Adelsrecht die auf dem Festland gültige Ebenbürtigkeit sogar für des Königs Ehe nicht fordert, so nimmt der Dichter, anders als Wolsey (s. o. 8), keinen Anstoß, daß die Mutter seiner verehrten Königin Elisabeth fürstlichen Geblütes darbte, obwohl er solches bei Katharina stark betont hat. — Er zieht fürs höchste Staatsamt das Talent dem Geblüt vor: zu Elisabeths Ruhme läßt er nämlich, vielleicht auf Burghley hindeutend, prophezeien, unter ihr werde den Staat ehrenhafter Charakter, nicht Geblüt[31]) lenken.

10. Das Parlament[32]) spielt im Drama keine Rolle, obwohl es in den darin vorkommenden Steuerzwist, nach der Geschichte, die Shakespeare las, hineingezogen wurde (s. o. 6), und obwohl es dem gestürzten Wolsey jenen Staatsprozeß machen sollte, aus dessen Anklageschrift der Dichter mehrere Zeilen auszieht, während er Wolsey nur durch das einzige Wort *tainted* als vom Henkersbeil bedroht hinstellt. Das Parlament dieses Tudor pflegte der Krone als gefügiges Werkzeug zur Vernichtung ihrer Gegner zu dienen[32a]) und gab ihren Wünschen auch sonst unterwürfig Gesetzeskraft. Es genehmigte die Uebertragung der bisher päpstlichen Kirchenherrschaft auf den König und die Konfiskation der Klöster. Und obwohl der Dichter die dies ausführenden Werkzeuge Cranmer und Cromwell verherrlichte, obwohl er die Lancasterzeit mit der einstigen Machthöhe des Parlaments dargestellt hatte, schweigt er über dessen nunmehrige Ohnmacht, seltene Einberufung, Wahlbeeinflussung, Rede- und Stimmbeschränkung durch ministeriellen Eingriff, über die Schmiegsamkeit des Adels und der Kleruskonvokation, die Macht und Besitz dem Tyrannen opfern mußte. Keine Ader des Dichters also pochte für parlamentarische Freiheit oder Erhaltung verfassungsmäßiger Organe zur Beaufsichtigung der despotischen Regierung; und auch der rechtshistorische Vergleich zwischen den Lebens-

---

[31]) Die Uebersetzung „Blut“ ergibt Zweideutigkeit.

[32]) Vgl. Stubbs *Seventeen lectures* 266: *Parliament under Henry VIII.*

[32a]) Gneist *Engl. Parl.* 219, 483.

zuständen einer abstrakten Staatseinrichtung in verschiedenen Zeitaltern lag ihm fern.

Vom englischen Klerus kommt die vertretende Körperschaft (Konvokation) nicht vor, und einige Bischöfe treten nur im weltlichen Amt auf. Der Dichter liebt den von Canterbury als den Förderer der Kirchenreform und haßt den von Winchester als ihren Gegner. — Der nach der Ueberlieferung geschilderte Karthäuser mit seiner verhängnisvollen Falschprophezeiung soll nicht etwa auf den Aberglauben des Mönchtums allgemein gemünzt sein, so wenig wie Wolseys ungeistliches Leben (s. o. 8) die Sittlichkeit des gesamten Weltklerus herabsetzen will. Nirgends spottet dieses Drama, wie manches damalige der antiklerikalen[33]) Bühne, über die Geistlichkeit im ganzen. — Aus seiner Quelle führt der Dichter als schwersten Anklagepunkt gegen Wolsey die „Praemunire"-Verletzung vor. Heinrich VIII. gebrauchte dieses furchtbarste Machtmittel der Krone gegen jede ihr nicht untergeordnete Jurisdiktion rücksichtslos und stieg so zum unbedingten Herrn des Klerus und des Kirchenvermögens. Daß bei Wolseys Sturze auch die Geistlichkeit insgesamt dem König eine riesige Geldbuße wegen Praemunire zahlen mußte, läßt der Dichter fort: vermutlich weil er diese Schikane mißbilligte.

In dem Schauspiel der Hof- und Staatsintrige tritt das beherrschte Untertanenvolk nur einmal auf die Bühne und soll da als plumper Begaffer der Hofzeremonie[34]) nur Gelächter erregen. Während der städtische Dichter des Bauern keine Erwähnung tut, erkennt er die Erhaltung des Gewerbes als staatsnotwendig. Eine das Volk drückende Steuer hebt Heinrich auf Fürbitte der Königin auf.

Shakespeare ist, wenn wir sein Werk als geschichtliche Stoffdarstellung betrachten, mehr individualpsychologischer Biograph als Historiker einer Nation; in der Weise etwa von Schillers „Tell" ein Volk zum Dramahelden zu erheben, lag ihm nicht. So entging er aber auch der Versuchung, der mancher moderne Ideenhistoriker erliegt, die englische Reformation als einen Ausfluß völkischen Tuns oder auch nur Sehnens hinzustellen; er hörte aus der Masse nicht Gottes Stimme.

Als fast einziger Bürgerlicher ohne Hof-, Staats- oder Kirchenamt tritt im Drama ein bestochener Verwalter auf, der seinen einstigen Herrn rachsüchtig verrät; nach dieser Erfahrung warnt der vernichtete

---

[33]) Hallam Constitut. hist. I 84.

[34]) Daß die Londoner Katharina mehr verehrten, als Heinrich wünschte, erfuhr der Dichter wohl nicht.

Herzog, niemanden zum Vertrauten zu machen. — Die charakterlose Falschheit, die der Dichter schildert, vergiftet also nicht etwa die höchste Gesellschaft allein.

Bereits damals gilt sogar diesem aristokratischen Dichter Englands öffentliche Meinung dennoch als eine Macht. Der geschichtliche Heinrich mißbrauchte ihre Vorurteile zum eigenen Vorteil. Im Drama schmeichelt er den Londonern und gibt ihnen trügerische Kunde von seinem Scheidungsvorhaben, wie er sie wirklich 1528 hierüber belog. Auch ein künftiger Thronbewerber muß sich die Gunst der Londoner erringen. Ihr Politisieren übers Bündnis mit Frankreich gilt der Erwähnung wert. Wie der Prolog des Schauspiels den Zuhörern als den ersten der Stadt schmeichelt, so sollte wohl auch die Hervorhebung der Londoner im Text des Stückes ihnen dieses lieb machen. — Die öffentliche Meinung wird durch Wolsey, der sich den Steuernachlaß zuschreiben läßt, umbuhlt; sie haßt ihn, seitdem er den beliebten Buckingham vernichtet, noch mehr. Dieser wünscht der Regierung des Königs als höchstes: das Volk zu lieben und von ihm geliebt zu werden (s. o. 6).

11. Shakespeares mannigfaltige Kenntnisse verschiedenster Gebiete erstrecken sich auch ins Rechtsleben. Wegen der Fülle juristischer Stellen, besonders auch in „Heinrich VIII.", galt er früher als bei einem Anwalt geschult. In Wahrheit aber zeigt er sich hier nur belesen in staatshistorischen Schriften, die vielfach politische Prozeßakten enthielten. Fachlich geübt dagegen erwiese er sich erst dann, wenn er etwa einen erfundenen Prozeßfall im Rahmen damaligen Rechtes juristisch aufgebaut hätte: dazu gewährte der Stoff keinen Anlaß. Allerdings verstößt er nirgends, außer bewußt zugunsten der Bühnentechnik, gegen die Rechtsformen. Nur uns nämlich mutet es märchenhaft formwidrig an, wenn der König ein Staatsratsmitglied, das dessen Kollegen als einen Hochverräter vernichten wollen, unter vier Augen erst mit Verhaftung bedroht, dann, auf bloß persönlichen Eindruck, von einer sich unschuldig fühlenden Seele hin, mit seinem Ringe, als Zeichen seiner Gunst und zur Sicherheit gegen jene Feinde, gnädig versieht, darauf im Staatsrate peinlich verklagt werden läßt und schließlich ohne sachliche Begründung mit jenen grundsätzlichen Gegnern durch seinen Willkürbefehl versöhnt. Allein, der Inhalt dieser Szenenfolge stand so in der Quelle, Foxes M a r t y r s, dient zur Verherrlichung Heinrichs, Cranmers und Cromwells, sowie zur Herabsetzung Gardiners, füllt den fünften Akt und führt zu befriedigendem Schlusse. — Die beklagte Katharina erbittet Gerechtigkeit zwar von der Gegenpartei; auch dies

aber war ähnlich berichtet, paßt in die Handlung und entspricht der gerichtsherrlichen Oberleitung, die Heinrich über den Kardinälen, freilich unkanonisch, tatsächlich beanspruchte. — Unjuristisch also ist jede dieser Stellen, aber vielleicht nicht der Dramatiker.

Mit richtigem Verständnis unterscheidet anderseits der Dichter vom Rechtsgang die vorprozessuale Unterwerfung des sich schuldig Bekennenden unter die königliche Gnade, wie sie Wolsey seiner Lage für vorteilhaft erachtete, wie sie aber die ihrer Unschuld bewußte Königin trotz Zureden der Kardinäle als eine listige Falle ablehnte. — Das Drama hält ferner den kanonischen Prozeß mit Zuständigkeit über Eherecht getrennt vom weltlichen, das Strafverfahren gegen den nur von Peers zu verurteilenden Lord von dem gegen Gemeinfreie, die staatsanwaltliche Klage von belastender Zeugenaussage und richterliches Strafurteil vom Schuldspruch der Geschworenen. — Im geistlichen Prozeß beansprucht die Partei einen Kanonisten zum Verteidiger, lehnt einen ihr feindlichen Richter ab und appelliert an den Papst als höchste Instanz. Ihr Ausbleiben führt zur Vertagung, bei hartnäckiger Wiederholung zum Verlust des Prozesses. — Der Dichter kennt zu Beginn des Strafprozesses die die eigene Unschuld erklärende Behauptung des Beklagten und nach dem Strafurteil das königliche Begnadigungsrecht. — Mit ganz formloser Willkür straft Heinrich niemals: wie auch der historische das nie, etwa unter Berufung auf die dem Festlande bekanntere Staatsraison, tat.

Nicht weniger als vier Staatsprozesse kommen in dem einen Schauspiele vor, und laut seines Pro- und Epilogs bildet der Ausgang von zweien den Hauptinhalt. Jeder trifft eine Spitze des Hofes, Adels und Amtes. Doch bleibt der kanonische unausgetragen; der gegen Wolsey wird nur angedeutet,[35]) nachdem die Anklageakte schon verfrüht gelegentlich seines Sturzes ausgezogen war; Cranmer wird von Verhaftung bloß bedroht und mit Anklagen nur außergerichtlich überhäuft. Aufs Blutgerüst schreitet allein Buckingham. Doch drohte dieses auch den beiden vorigen, und Buckingham hatte es Wolsey zugedacht. Ein uns widerlicher Blutgeruch weht über Shakespeares Historien, jedoch lediglich aus ihrem geschichtlichen Stoffe. Englands Zuhörerschaft um 1613 aber war gewohnt, Kämpfe um die Staatsmacht nicht anders als blutig enden zu sehen. Hier richtete die Krone, im Gegensatz zur festländischen, auch Prinzen, Hochadel und höchste Prälaten hin; weil Hochverratsklage zuvörderst die bei Hofe oder im Amt Emporgestiegenen

---

[35]) S. o. 10. Wolsey starb auf der Reise zum Gericht.

traf, fühlte das Volk sich von jener Gefahr wenig bedroht. Jene Zeit redete und schrieb mehr als die unsere vom Köpfen: Anna Boleyn unterhielt ihren Heinz über Mittag davon! In den Menschenaltern nachher ließ Protektor Somerset den Bruder enthaupten, und der Schottenkönig billigte die Hinrichtung seiner Mutter Maria Stuart. Auch der Dichter besaß nun die stärkeren Nerven seiner Zeit. Dennoch hängt er die Eigenschaft „blutig und grausam", die die Geschichte der Königin Maria Tudor als Beiwort beilegt, dem Bischof an, der später der Ratgeber ihrer katholischen Verfolgung wurde. Er mißbilligte also die Idee der Gegenreformation und besonders deren Todesurteile. Im selben Sinne schweigt er gänzlich von den in seinen Quellen berichteten Hinrichtungen wegen Ketzerei.

Widerwärtiger als die erbarmungslose Urteilsvollstreckung mutet uns, die wir an ein zugunsten des Beklagten vorsichtiges Strafrecht gewöhnt sind, die leichtfertige Durchführung damaliger Kronklage an. Warnt doch der König selbst, also der oberste Gerichtsherr, den eigenen Primas, da dieser von Kollegen am Staatsrat angefeindet wird, der Gegner erlange leicht bestochene Belastungsaussage, und nicht immer siege im Urteil Wahrheit und Gerechtigkeit. Derselbe vernimmt einen Zeugen gegen dessen Herrn und beachtet nicht die deutliche Rachsucht des Verleumders. — Solange ein Verdächtiger als Staatsratsmitglied mächtig dasteht, wagt niemand ein Belastungszeugnis (s. o. 7); dagegen in königlicher Ungnade findet ein Beklagter, sogar die Königin selbst, keinen Anwalt. — Der Hochverrates Bezichtigte kann, bisweilen selbst ohne die Belastungszeugen vorgeführt zu erlangen, zum Tode verurteilt werden. Die schlimmste Inquisitionsart, wonach der Verhaftete von verräterischen Freunden angeblich zu gutem Rate besucht und ausgefragt, offen eine verfängliche Antwort gab, die ihm dann zur Verdammung gereichte, oder seelisch gefoltert wurde, kommt zwar im Drama nicht vor; aber hinter der Audienz, die die Königin den Kardinälen, ihren Richtern, freundschaftlich erteilen muß, wittert sie mit Recht die ähnliche Gefahr, sich durch ihre Aussage zu verfangen.

Mit unbeirrtem Rechtsgefühle entscheidet der Dichter jene vier Prozesse, die er der Ueberlieferung entnimmt, selbständig zugunsten der Beklagten. Er steht auf seiten der Königin gegen die Scheidung (s. u. 13). Der Herzog vor dem Schafott bekennt sich, trotz der auf falsches Zeugnis hin formell richtig gefällten Verurteilung, unschuldig und gilt so dem Volke. Cranmer wird vom König als schuldlos erprobt. Wolsey bekennt sich als schuldig nur gegen Gott, dagegen hochverdient

um Staat und König. In wenigen Worten faßt der Dichter, in der Hauptsache ethisch wie historisch richtig, das Urteil der Geschichte gegen Heinrich VIII. zusammen, daß dieser schamlos den Minister auf Verfehlungen hin wollte verurteilen lassen, die er selbst gewünscht hatte.[36])

Die Unvollkommenheit des Rechtsganges empfindet also der Dichter im Einzelfall mit dem gesunden Gefühl eines Laien. Er tadelt aber nur den Ränkeschmied, der die zermalmende Maschine in Gang bringt, nicht diese selbst. Zufrieden mit der Gnade des Despoten, erhebt er sich nicht zur Forderung verfassungsmäßigen Rechtsschutzes, etwa daß Glaubwürdigkeit der Klage und Zeugen geprüft, dem Angeklagten trotz königlicher Ungnade Verteidigung ermöglicht, Geschworene und Richter von der Regierung unabhängig gestellt und die außerordentliche Staatsratsjustiz[37]) eingeschränkt werden müßten. — Zum Juristen oder politischen Reformer fehlte Shakespeare Anlage, Neigung und Sachkenntnis. — Daß Heinrichs Abwerfung des Papsttums auch für einen bedeutenden Teil des Rechtes die nationale Befreiung von fremder höchster Instanz bedeutete, würde ein rechtsgelehrter Lobredner wohl auch nicht verschwiegen haben.

12. Shakespeares Herz schlug warm für Englands äußere Größe. Doch prägt er für den Sinn der festländischen Politik unter Heinrich VIII. kein zusammenfassendes Wort, obwohl er manche Einzelheit davon erwähnt (s. o. 8). Er rühmt auch nicht, daß gegenüber Heinrichs VII. Insularität erst nunmehr das Land, obwohl ohne bedeutende Flotte und Heeresstärke, wieder die Rolle einer europäischen Großmacht spielte.[38]) Nur wie ein leiser Nachklang von Englands einst kriegerischen Erfolgen über Frankreich tönt sein Triumph, daß französischer Mode bei Hofe der Zügel angelegt sei.

Die Prophezeiung über Elisabeths Glanz gedenkt ihres Sieges über äußere Feinde, unter denen wohl die spanische Armada zunächst gemeint wird. Die hier (wie es scheint, nachträglich) angeflickten Verse zur Verherrlichung Jakobs I. schweigen von Britanniens Einung, zielen aber mit „Ansehen über die ganze Erde und Schaffung neuer Nationen" auf britische Seemacht und Kolonialerfolge außerhalb Europas, an denen Shakespeares Gönner Southampton Anteil nahm.[38a])

---

[36]) Brewer p. CCLVI.

[37]) Gegen sie trat das Unterhaus schon 1356 auf. Wolseys Einwirkung auf die Sternkammer blieb Sha. wohl unbekannt.

[38]) Brewer p. CLXXXVIII.

[38a]) Die Anknüpfung des Imperialismus an Ausdehnung über See seit Elisabeth zeigt Brie in Anglia 40 (1916) 15.

13. Die im Drama erwähnte Ehescheidung[39]) Heinrichs von 1533 widerspricht der kanonischen Hoheit des Papstes übers Eherecht, und Katharinas Tod (1536) fällt später als die im Schauspiel übergangene Erklärung des Königs zum Oberhaupt der anglikanischen Kirche 1534. Shakespeare rühmt nun weder Heinrich wegen dessen welthistorischer Tat, noch knüpft er an jene Scheidung die Lösung seiner Kirche von Rom. Obwohl er Anna, Cranmer und Cromwell von zwei katholischen Bischöfen Lutheraner schelten läßt, was in seinem Sinne ein Lob bedeutet, unterläßt er es also, den zum Verständnis des Zusammenhangs notwendigen Beginn der Reformation zu dramatisieren. Weshalb? Nicht aus Furcht etwa vor dem Hofe, wo man damals papstfeindliche Stücke spielte,[40]) und schwerlich nur aus Rücksicht aufs Publikum, das durch Parteinahme für oder gegen Rom im protestantischen oder katholischen Teile beleidigt ward, und teilweise, auch gerade in dem Kreise der Theaterdichter,[41]) noch konfessionell schwankte. Der Dichter haßte freilich die bühnenfeindlichen Puritaner, stand in freier Weltanschauung **über** dem Zwiste dogmatischer Theologen und hielt diesen wohl ungeeignet für die Dichtung und gar das Theater. Wahrscheinlich aber schien ihm Heinrichs Triebfeder für die Begründung seiner romfreien Kirche zu unedel; oder — wie inmitten gehorsamster Untertanen mancher Geisteskämpfer wohl das Handeln, aber nicht die Gedankenfreiheit der Obrigkeit opfert — er mißbilligte den unduldsamen, rohen Cäsaropapismus des Königs (s. o. 4).

Von der katholischen Hierarchie als abstrakter Einrichtung spricht Shakespeare nirgends mit Haß oder Hohn, wozu der Stoff einem Romfeinde wohl Anlaß geboten hätte. Zwar die wenig kanonische Rolle, die Clemens VII., von den einander feindlichen Weltmächten in Widersprüche gedrängt, im Scheidungsprozesse spielte, kannte er wohl nicht. Allein, er zieht auch keine Folgerung gegen das kirchliche Amt allgemein aus dem berechtigten Mißtrauen, das gegen die Gewissenhaftigkeit der Kardinäle erst die Königin, dann der König ausspricht, oder aus Wolseys Weltlichkeit oder aus Gardiners Verfolgungssucht. Das Recht des Papstes, vom Verbote der Ehe mit des Bruders Witwe zu dispensieren[42]) und als höchster Richter in Ehesachen zu entscheiden,

---

[39]) Vgl. o. 1.

[40]) Vgl. Koeppel **Konfession. dram. Dicht. unter Stuarts** in Jahrb. Dt. Shak.-Ges. 1904, S. XX.

[41]) So Ben Jonson und Chapman.

[42]) Vgl. Busch **Engl. unter Tudors** I 380 ff.

zweifelt er nicht an. Er zeigt keine Spur von insularem Romhaß oder nationaler Abneigung der englischen Juristen, Beamten und Parlamentarier gegen ein fremdes Recht samt kanonischem Rechtsgang: zwei Stimmungen, die dem König seine kühne Tat erleichterten[43]) und die bei der Klage gegen Wolsey auf Praemunire (s. o. 10) ein Papstfeind gewiß zum Ausdrucke gebracht hätte.

Mit starkem ethischen Gefühl schilt Shakespeare hinter der Maske des Edelmanns (s. o. 3) die Ehescheidung „übel". In seinem verschönernden Bilde bietet Königin Katharina inmitten herzloser Egoisten, ehrgeiziger Heuchler und gewissenloser Rechtsverdreher ein Muster vieler Tugenden. Sie fügt sich gehorsam dem Gemahl bis zur Aufopferung eigener Neigungen für oder gegen Dritte, sie liebt die Tochter, sie sorgt dankbar für ihre Dienerschaft. Sie wagt, den König vor Mißstimmung des bedrückten Volkes zu warnen und den Minister an die Pflicht des Erbarmens für einen Todfeind zu mahnen, dessen Ankläger sie feinsinnig als schlechten Zeugen anzweifelt. Sie ist klug[44]) und gegen Staatsränke vorsichtig genug, um sich auf die von höchsten Behörden gebilligte Form ihrer Eheschließung zu berufen und dem hinterlistigen Rate der Kardinäle zu mißtrauen; sie kennt den kanonischen Rechtsgang genug, um heimische Anwälte zu fordern, Wolsey als befangenen Richter abzulehnen und an Rom zu appellieren. Charakterfest weist sie den Verzicht auf die Ehe als pflichtwidrig ab. Sie allein also widersteht dem Despoten in dessen sehnlichstem Wunsche und erficht im Untergange einen moralischen Sieg über ihn, indem Norfolk, der Kämmerer, der Edelmann, die Hofdame sie rühmen.[45]) Ja, der sie verstoßende König, der Liebe zu ihr freilich nur heuchelt, muß ihrem Charakter aufrichtiges Lob zollen (s. o. 4). Sie segnet ihn, wie man ihr zugetraut, noch in ihrer Todesstunde und verzeiht ihrem Gegner Wolsey, den sie mit Unrecht für die Ursache ihres Unglücks hält. — Nach des Dichters Wunsch soll diese Fürstin aus Spanien das Herz der Zuhörer erobern durch die dem Nationalstolze schmeichelnde Bitte, der lateinisch perorierende Kardinal solle lieber englisch, d. h. wahr und

---

[43]) Vgl. Stubbs Seventeen lectures 281; Henson Church of Engl. in Edinb. Rev., Jan. 1918, 13; das Geheimnis von Heinrichs Erfolg lag nach Ranke darin, daß er der Seele des damaligen England nicht widerstritt.

[44]) In der Geschichte widerstand sie 1513 tapfer der Schottengefahr.

[45]) In der Geschichte nahmen auch der Kirchenprimas und das Londoner Volk ihre Partei.

offen, reden.[45a]) Der Epilog ruft geradezu das Mitleid der Zuhörerinnen für sie an. Noch in unfürstlichem Gewahrsam und dem Tode nahe, wahrt die ihrer Vornehmheit bewußte Tochter und (wenngleich abgesetzte) Gemahlin eines Königs die Würde ihres Ranges. Kein Wort über die Nebenbuhlerin fällt vor ihr. Der Dichter umwebt die Sterbende mit der Glorie der heiligen Märtyrerin. Nur diese Gestalt hebt er über die Geschichte hinauf.[46]) Hätte Shakespeare, wie mancher unserer Klassiker, sein historisches Schauspiel nach der Gestalt betitelt, die, obwohl der äußeren Macht unterliegend, recht behält: es hieße „Katharina".[46a])

14. Obwohl der Dichter neben Katharina auch den katholischen Thomas More (s. o. 8) bewundert, gibt er sich doch als überzeugten Anglikaner zu erkennen. Königin Elisabeth nämlich wird, so prophezeit der Schluß des Stückes, England höchsten Segen bringen und ein Muster von Weisheit, Tugend und Reinheit bieten, geführt von der Wahrheit, beraten von heiligem, himmlischem Denken und geliebt von ihrem Volke; Gott wird unter ihr wahrhaft erkannt. — Diese blutlos dürren Phrasen sind freilich Shakespeares ästhetisch unwürdig und ihm deshalb abgesprochen worden. Allein, auch der katholische Bischof Gardiner im Drama will für dieses selbe Kind beten, und der Kämmerer ahnt eine „Perle" in ihm voraus in zwei früheren Szenen. Daß ferner Teile des fünften Akts Shakespeare gehören, wurde bisher nicht bezweifelt. Also er selbst ließ sein Gedicht gipfeln in der glücklichen Frucht, zu der schlimme Ehewirren der vorigen Akte den Keim gepflanzt hatten: ähnlich wie 1605 der Dramatiker Heywood Elisabeth mit der Bibel in der Hand zum Mittelpunkte einer theatralischen Schlußszene machte.[47])

Laut der Geschichte ist Elisabeth mehrere Jahre vor Katharinas Tode geboren, also in den Augen eines Anzweiflers jener Ehescheidung als Bastard. Vielleicht um solchen Makel dem Zuschauer zu verhüllen, läßt das Drama anachronistisch den Tod der ersten Königin der Geburt zweiter Ehe vorangehen.

Anna Boleyn mußte der Dramatiker schonen als Verehrer Elisabeths und vielleicht aus Rücksicht auf Hof und Zuschauer. Der Ueberlieferung gemäß verleiht er ihr frohen, leichten, beweglichen

---

[45a]) Aus Holinshed.

[46]) Nach Friedmann, Anne Boleyn, I, 20, war sie zu unselbständig, um einen Plan zielbewußt durchzukämpfen.

[46a]) S. o. Anm. 1. 3.

[47]) Koeppel S. XXV.

Sinn, Eitelkeit und Ehrgeiz,[47a]) entschieden Lutherschen Glauben, lebhaften Geist und höfische Gewandtheit. Da sie mehrere Jahre an einem üppigen, verderbten Hofe, trotz vielen Zusammenseins mit dem in sie verliebten König, sich dem ausschweifenden Manne nicht hingab, heißt sie vielleicht mit einigem Recht auch gut, ehrsam und tugendhaft im Munde des Kämmerers und Wolseys. Im Widerspruche dagegen zur Geschichte nennt sie das Drama sanft und allgemein beliebt: in Wahrheit war sie gewissenlos, rachsüchtig, brutal und, als Verdrängerin der guten Königin, verhaßt, bis ihr unglückliches Ende ihr Mitleid gewann. Sie war, wie im Drama, Hofdame, aber nicht der Königin; eines Ritters Tochter, aber dem vornehmsten Adel[48]) verwandt; sie trug zu Wolseys Sturze bei, aber teilweise als Werkzeug der auf ihn eifersüchtigen Großen. Erhöht der Dichter durch diese Abweichungen möglicherweise absichtlich die dramatische Zuspitzung, so weiß er wohl einfach nicht, daß Cranmer, den er doch zweimal mit Anna in einer Reihe nennt, zu den Boleyns Beziehung hatte, oder daß Anna feine literarische Bildung besaß und jenen ersten neuenglischen Lyrikern nahe stand, von denen Shakespeare selbst lernte. Vielleicht aus Schonung dagegen unterdrückte er seine Kenntnis, erstens daß Wolsey und andere, gemäß der Leichtfertigkeit anderer Hofdamen, Anna die Rolle der königlichen Mätresse anfangs zutrauten, die ihre ältere Schwester wirklich gespielt hatte, und zweitens, daß Anna mit Hilfe des vom Dichter verehrten Cromwell vernichtet wurde.

Hans Holbeins scharfer Stift, unübertroffen im harten Profil älterer Männer, hat die runden Lippen und lächelnden Augen der jungen Anna nicht zu verewigen vermocht. Das Drama zeichnet mit starkem, ja grobem Strich ihren körperlichen Liebreiz, als die Männerwelt sinnlich anlockend, ganz anders als Shakespeare sonst Dritte von Königinnen sprechen läßt: beneidet wird der sie umfangende Gatte. Will der Dichter diese Gestalt so nur von der alternden sittenstrengen Matrone Katharina schärfer abheben? Schwerlich! Vielmehr will er vermutlich jene Koketterie treffen, die nach drei kurzen Jahren des Thronglanzes zum Verdachte des Ehebruches und zum Bluturteil führte, das jeder Londoner Zuschauer von 1613 noch kannte. Hätte der

---

[47] a) Annas ungeformten Wunsch offenbart die Alte, wie den Macbeths die Hexe. Die paar Zeilen zeigen Sh. auf der Höhe: war Anna ursprünglich als Katharinas Antagonistin geplant?

[48]) Der Familie Howard; vielleicht weil deren andere Nichte, die fünfte Gemahlin Heinrichs, ebenfalls als Ehebrecherin geköpft wurde, ist dies verschwiegen.

Dichter Anna schuldlos, also lediglich der Sinnengier des Königs nach Jane Seymour geopfert, geglaubt, so würde er wohl für die künftige Tragödie der Mutter Elisabeths ein tieferes Vorspiel angeschlagen haben, wie er es für die Hinrichtungen Mores und Cromwells tat. Denn seine Mitleidstöne hätten nun, 77 Jahre nach dem Schuldspruch, die Richter Annas nicht etwa mehr beleidigen können.

15. Außer Katharina tritt unter den Hauptrollen des Dramas nur eine Gestalt auf, die als tapferer und edler Mensch Achtung heischt: Cranmer. Dieser wird hier gezeichnet nach dem lobrednerischen Märtyrerbuch der Protestanten, also ungleich günstiger als von der unparteiischen Geschichte. Der Dichter kleidet seine Verehrung für Cranmer ferner in die Schmähung als „Lutherscher Erzketzer", die er sowohl dem römischen Kardinal wie dem katholischen Glaubensverfolger in den Mund legt. Er erwähnt von ihm die Königstreue, auch in der „üblen" Scheidungssache, die Taufe Elisabeths, die Parteigenossenschaft Cromwells und Annas, endlich die protestantische Predigt, wofür ihn die peinliche Anklage durch den Staatsrat bedroht (s. o. 11). Cranmer erscheint hier dem König und Staat dienstbeflissen, dankbar und gehorsam, dem persönlichen Feinde furchtlos und versöhnlich, vor der List der argen Welt seiner Unschuld bewußt und Gott vertrauend: das Ideal eines Bischofs. Sein Märtyrertod ließ seine bedenklichen Schwächen vergessen und trug vielleicht dazu bei, daß er vom Dichter zum Propheten der Größe Elisabeths auserkoren ward. Als Kunstwerk verrät diese Gestalt am wenigsten eine schöpferische Meisterhand; sie allein verkörpert vielmehr etwas leblos eine abstrakte Idee. Daß gerade Cranmer hier den Protestantismus vertritt, lag an Tatsachen, die die Zuschauer kannten, obwohl das Drama nichts davon erwähnt, nämlich außer an seinem Blutzeugentod wohl auch an seiner Leistung für die Uebertragung der Bibel und der Gebete in die Landessprache, an seiner Verinnerlichung der Religiosität im Sinne des deutschen[49] Protestantismus. Solche Begründung entspräche dem Sinne des Dichters, der auch in diesem Drama, mehr als für die Fragen der Verfassung und gesellschaftlichen Form, für die menschliche Seele und besonders die geistige Erziehung Anteil zeigt.

16. Sieht man aber den letzten Akt als Nachtrag zu einem ursprünglich anders geplanten Werke an, so bleibt dessen Heldin Katharina. Unter ihrer Maske also erwarten wir den großen Seelen-

[49]) Gardiners Vorwurf, daß Cranmer England mit Glaubensunruhen deutscher Art gefährde, entstammt Foxe.

künder selbst zu hören. Wirklich steckt in ihrem Worte an Wolsey, den die Intrige verkörpernden Gegenspieler, der Schlüssel zu diesem Schauspiel der Falschheit: Shakespeare selbst, der sein Volk glühend liebt[50]) und scharfblickend durchschaut, ruft es aus dem Munde der Fremden den höheren Ständen warnend zu:

„Hätt' ich doch Englands Boden nie betreten,
Hier blüh'nde Schmeicheleien[51]) nie gefühlt!
Ihr habt der Engel[52]) Antlitz; doch der Himmel
Kennt euer Herz."

---

[50]) Dichter, die, wie Heine, Nationalschwächen geißeln, unpatriotisch zu schelten, blieb übervölkischen Historikern der Gegenwart vorbehalten.

[51]) Mitgemeint ist cant, Jahrhunderte vor Prägung des Begriffes.

[52]) Das Wortspiel war tausend Jahre alt; Plummer Beda II 29, 72.

Wie Anno Domini 1602 ein lateinischer Schulmeister Hoftheaterdirektor werden wollte.

Aus alten Akten. Von P. **Expeditus Schmidt** O. F. M.

Der Königlich Sächsische Kammermusikus Moritz Fürstenau berichtet in seinem zweibändigen Werke „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen Johann Georg II., Johann Georg III. und Johann Georg IV. unter Berücksichtigung der ältesten Theatergeschichte“, Dresden, 1861/62, Bd. I, S. 60 ff., von einem Schauspiele, das ein Dresdener lateinischer Schulmeister, Mag. Andreas Hartmann, am Hofe in Torgau aufzuführen sich erboten hatte. Der dort erwähnte Bericht an den Herzog-Administrator über die zur Aufführung erforderlichen Zurüstungen, den Fürstenau zum Teile abdruckt, nicht ohne gerade da aufzuhören, wo er für den Forscher erst richtig interessant wird, ist leider nicht mehr vorhanden. Doch fand ich im Kgl. Hauptstaatsarchive zu Dresden in den „Cammersachen 1599“ 1. Teil (Nr. 7308) die darüber zwischen dem Herzoge und den Dresdener Kammerräten gewechselten Schreiben, deren Datierung bei Fürstenau mehrfach unrichtig ist.

Das erste Schreiben, das den Bericht des Magisters einfordert, ist am 7. Februar 1599 ergangen, nicht, wie Fürstenau S. 61 schreibt: „Anfang Januar“. Es verlangt: „Ihr wolle Ihme beuehlen dz er vns solch Comedien beschreiben neben ausrichtung verzeichnus des dorzu bederffenden (bedurffenden?) ornats vnd habits vnd was derselbe allenthalben gestehen mochte furderlich anhero vberschicken solle . . .“ Das zweite Schreiben, zum großen Teile wörtliche Wiederholung des ersten, trägt die Tagesangabe: 16. Februar. Doch hatten bereits am gleichen Tage die Kammerräte nicht nur den geforderten Bericht, sondern auch gleich den Magister selber mit nach Torgau geschickt. Dies geschah also nicht auf erneute Weisung des Herzogs hin, wie man nach Fürstenau S. 64 annehmen möchte. Die Herren Kammerräte in Dresden urteilten vielmehr selbständig, ob der Bericht ausreichend sei oder nicht, und fanden ihn zu dürftig: „Nun hat ehr

vns wol heutiges Tages mehr angedeutete Comoediam sampt dem verzeichnus zugestellet. dieweil wir aber dennoch so viel befunden, das E. F. G. (Eure Fürstl. Gnaden) hieraus nicht allerdings genugksamen bericht erlangen möchten, Vnnd demnach es darfur gehalten, Das ehr hieruon am besten mundtlichen bericht thun köndte, So haben Wir Ihnne mit ein Par Ampts Pferden und Zehrunge alhier abgefertigett, Sich selbsten nach Thorgau Zubegeben, bey E. F. G. vnderthenigst anmelden Zulaßen, Und Derselben gnedigster erklerunge gewertigk zu sein." Daß sie dem Magister sofort zwei Amtspferde und die nötige Zehrung zur Fahrt nach Torgau zur Verfügung stellten, beweist, welch große Vorliebe für solche Schauspiele sie beim Herzog-Administrator voraussetzen durften. Und die rasche Aufeinanderfolge seiner beiden Schreiben vom 7. und 16. Februar zeigt, wie richtig sie ihn einschätzten.

Die Aufführung muß sehr bald stattgefunden haben, denn die Vorrede des im Jahre 1600 gedruckten Stückes berichtet außer der Torgauer Aufführung auch von solchen in Dresden bereits im März 1599. Diese gingen der Vorstellung bei Hofe schwerlich voraus. Übrigens rühmt sich der Herr Magister in seiner gleich zu erwähnenden späteren Eingabe, daß er „in weniger Zeit" etwas Zierliches herauszubringen wohl fähig sei. Auf die kleinen Zeitirrtümer Fürstenaus glaubte ich nur deshalb eingehen zu sollen, weil sie ein Beispiel bieten, wie oberflächlich solch dilettantische Geschichtszusammenschreiber zu arbeiten pflegen, und mit welcher Vorsicht man ihre Arbeiten benutzen muß.

Über den Magister Hartmann und seine Theaterbestrebungen unterrichtet uns noch weiter ein anderes Aktenstück, das mir beim Nachforschen nach jenem Berichte in Dresden in die Hände fiel. Was es zur Kenntnis der Persönlichkeit Hartmanns beibringt, ist weniger bedeutsam. Ob sich's hier um denselben Magister Andreas Hartmann handelt, der nach einer Fußnote bei Fürstenau (S. 160) 1586 als Unternotarius im Konsistorium zu Dresden mit achtzig Gulden jährlicher Besoldung angestellt und 1593 Kanzleisekretär bei der Stiftsregierung zu Merseburg wurde, ist von geringem Belang und übrigens nicht sehr wahrscheinlich; zum mindesten müßte er seine Stelle in Merseburg bald wieder verloren haben, denn 1599 wie 1602/03 lebte der Mann in Dresden, und von irgendwelcher Beamteneigenschaft läßt sich in allem, was die Kammerräte über ihn schreiben, wie aus seiner eigenen Eingabe keine Spur entdecken. Nicht was und wer der Mann war, ist ja auch für uns von Reiz, sondern, was er wollte.

„Andreas Hartmann, Welcher vmb bestallunge vf Comœtien (!) zu agiren ansucht, belangend" — so lautet der Registraturvermerk,

den ein Amtsschreiber auf das Schriftstück gesetzt hat. Die Zeit, da man mit Amtspferden und Zehrung rasch bei der Hand war, hatte ein Ende, seit der Herzog-Administrator zurückgetreten war und der Kurfürst Christian II. selber die Regierung angetreten hatte. Der war offenbar weit weniger theaterfreundlich, und seine Beamten lasen aus der Eingabe keinen Willen zur Kunst heraus, sondern nur das Verlangen eines armen Teufels nach klingender Hilfe: so findet sich das Schriftstück in ein Faszikel eingereiht, das neben seiner Nummer 4517 die nicht sehr poetische Bezeichnung aufweist: „Unterstützungsgesuche 1599, 1601, 1602, 1650". Ob die alten Aktenseelen damit recht hatten, möge jeder selbst aus dem hier folgenden Wortlaute der Eingabe ergründen. Ich gebe sie buchstabengetreu wieder:

Dem Durchlauchtigsten Hochgebornen Fürsten vnd Herrn Herrn Christian dem andern, Hertzogen zu Sachsen, des heiligen Römischen Reichs Ertzmarschaln vnd Churfürsten, Landgrauen inn Düringen, Marggrafen zue Meißen, vnd Burgkgrauen zue Magdenburgk etc. Meinem Genedigstenn Churfürsten vnd Herrn.

Durchlauchtigster Hochgeborner Churfürst

Euren Churfürstlichen Gnaden / sind meine vndterthenigste gehorsambste Dienste ieder Zeit mitt hochstem vleiß zuuore / Genedigster Herr / E. Churf. G. gebe Ich hirmitt vndterthenigst Zuuornehmen / daß Ich eine Zeitlang, weil Ich dienstlooß gewesen / vnd meines blöden gehöhrs halber, nichts anders führhaben können / neben meinem andern Studio Historico, etzliche Neue, schöne, vnd Anmutige Comœdien Zuschreiben für Mich genommen / Auch allerhand erlesener Materien dermassen vndterhanden / daß E. Churf. G. Zue vnderthenigsten ehren, vnd da es genedigst begehret, Ich inn weniger Zeitt, vnd sonderlich kegen insztkunftiger Fastnacht, ettwas Zierliches Neues vnd nutzliches Zue Wercke richtten, vnd auff die Bahn bringen köntte. Dieweil ich aber bißherr mitt Weib, vnd 7 kleinen Kindern, noth gelidten / vnd gedarbet / vnd dahero deß Comœdien wergks vnnkosten / ved sonderlich wegen bedurfften habits vnd apparats, Auch ergetzung der SpielPersonen, von dem meinen Zuuorlegen vnd abzuetragen nicht vermag.

Als gelanget ann E. Churf. G. mein vndterthenigstes bitten / dieselbe geruhen, sich genedigst Zue resolviren, Ob E. Churf. G. genedigst gefellig / vff Dero genedigsten vnd doch leidlichen

zimblichen vorlag, daß Comœdien wergk ahn zuestellen vnd fortzuesetzen / vnd mich mitt den SpielPersonen / inmittelst zue habilitiren, geschickt vnd gefaßt zue machen.

Vff welchenn fall dann E. Churf. G. förderlichist ein vnd die Andere materien rein vmb vnd abgeschrieben, Auch was vngefeher des Apparats nothwendigkeit sein möchte, ein richtig vorzeichnus vbergeben werden soltte.

Nachdem auch, Genedigster Churfürst vnd Herr, E. Churf. G. bisweilen vmb einer einigen Action willen zue 30. 40. 50. vnd meher gulden, dem Actori zur verehrung genedigst geben vnd reichen laßen / Wie Mir dann selber vor meine Comœdia vom Getreuen Eckhardt. so Ich vor 4 Jahren zue Hoefe exhibiret, 40 fl. darfür Ich nochmals vndterthenigst dankbar, gefolget worden. Ich aber dargegen, vnd so Ich gewiße Dienstbestallung darauff haben, Vnd Mich mitt meinem Weibe vnd 7. kleinen Kindern, halbicht behelffen, vnd vndterhaltten köntte, Das Jhar vber / nicht nuhr eine, zwho, oder Dreye / sondern alle Viertel Jhar / auch Außgangs aller feste / deßgleichen bey ahnwesen frembder Herrschafften, oder auch whol alle Monath, vnd wie sichs leiden vnd schicken woltte / die schönsten Lieblichisten vnd Anmutigsten Comœdien vnd Tragœdien Geistlich vnd Weltlich agiren, vnd mitt Göttlicher Hülff zue wergk richten woltte.

Als gelangete dißfalls ann E. Churf. G. hirmitt mein gantz vndterthenigistes bitten, Die geruhen genedigst dieß mein vndterthenigstes ahnbringen inn genaden zu vormercken, Vnd do E. Churf. G. daran genedigste belieben trügen, Mich, weil ich mitt obgedachter meiner Eckhardts Comœdien vor 4 Jahren, noturfftige Proben gethan, vnd meines verhoffens darmitt zuer genüege bestanden, Mitt einer gewissen Dienstbestallunge, vnd zimblichen Vndterhaltt, genedigst zuuorsehen vnd zue bedencken, vnd mitt genedigster gewiriger resolution beanttwortten laßen.

Solches vmb E. Churf. G. vndterthenigstes vnd eußerstes vermögens / zuuordienen, Erkenne ich mich ieder zeit schuldig vnd willig. Datum Dreßden den 28 Decembris Anno 1602.

E. Churf. G.

Vndterthenigster

Gehorsambster

Andreas Harttmann mpr.

Mit welcher Spannung mag Magister Hartmann auf den Erfolg seines Gesuches gewartet haben: es war doch ein kühner und neuer Gedanke, um ein solches Hofamt bittlich einzukommen. Es währte mehr als zwei Monate, ohne daß sich das alte Sprichwort bewährte: was lange währt, wird endlich gut. Erst am 7. März des folgenden Jahres wurde er an die amtliche Stelle beschieden; was er dort zu hören bekam, sagt eine trockene Bemerkung von Schreiberhand auf des Magisters' Eingabe: „Ist abgeschlagen vnnd Hartmanne mundlichen angezeigt wordenn die 7. Martii Anno D. 1603."

Allzu sehr wird man wohl nicht bedauern, daß dieser erste Plan einer Hoftheaterleitung in der Hand eines lateinischen Schulmeisters zu Wasser wurde, denn seine Kunst wäre doch wohl sehr nach Brot gegangen für sein Weib und seine sieben Kinder. Aber es muß doch auch anerkannt werden, daß er mit seinem Getreuen Eckart ganz guten Erfolg gehabt zu haben scheint. Immerhin verdient sein Gesuch dem Staube der Archive entrissen zu werden um des Gedankens willen, den es vielleicht mehr aus der Not des Lebens als aus reinem künstlerischem Wollen heraus, wohl zuerst ausgesprochen. Später ist der lateinische Schulmeister ja häufig genug zum Theaterleiter geworden, und Dingelstedt hätte in Magister Hartmann seinen ersten Vorgänger gehabt — es hat nicht sollen sein.

Christof Willibald Gluck.

Festrede, gehalten zur Vorfeier seines 200. Geburtstages im Kgl. Schauspielhause zu Berlin am 3. Mai 1914.

Von **Georg Droescher.**

Christof Willibald Gluck ist, was man in der Sprache seines Jahrhunderts ein „Kind der Natur“ zu nennen pflegte. Sein Vater, von bäuerlicher Herkunft, befand sich, nachdem er unter dem Prinzen Eugen als Soldat gedient, in der bescheidenen Stellung eines Waldaufsehers, als ihm der Sohn geboren wurde, der den Namen Gluck durch sein Genie zur Berühmtheit führen sollte.

Zu Weidenwang in Mittelfranken, nicht allzu fern von der Stätte, wo ein anderer großer Geist, der Glucks Werk vollenden und krönen sollte, seines „Wähnens Frieden“ fand, erblickte am 2. Juli 1714 der spätere „Reformator der deutschen Oper“ das Licht der Welt. Als der Knabe 2 Jahre alt war, verließ der Vater Weidenwang und nahm eine Försterstellung bei dem Fürsten Lobkowitz im Böhmischen an; hier wuchs Christof Willibald heran in der frischen Luft des Waldes, entwickelte sich zwanglos, in den Feldern und Wäldern sich umhertreibend, und stärkte unter dieser gesunden Zeitanwendung seine Kräfte für kommende Tage. Dann übernahm das benachbarte Komotau die Erziehung und Bildung seines Geistes; in der kleinen nordböhmischen Stadt gab es ein Jesuitenkollegium, dessen Klassen er absolvierte, außer der Unterweisung in sprachlichen und geschichtlichen Kenntnissen erhielt er hier die Grundlage seiner musikalischen Bildung, und als er später den Kampf mit dem Leben aufnehmen mußte, waren es gerade die in dieser Kunst erworbenen Fähigkeiten, die ihm nicht nur seinen Daseinsunterhalt verschafften, sondern — gleichsam zielbewußt, durch eine höhere Hand geleitet, — sein Leben in den Dienst der Tonkunst stellten.

Auf Komotau folgte Prag. Hier nahm sich Czernohorski, der Leiter der Tein-Kirche und, wie gemeldet wird, einer der besten Meister dieses an musikalischen Talenten so reichen Böhmerlandes, seiner an.

War der Dienst in der Messe beendet, oder flossen die Einnahmequellen sonst spärlich, so nahm Christof Willibald sein Violoncell auf den Rücken und zog aufs Land hinaus mit Kameraden, die der Zufall zusammenführte, und spielte den Bauern zum Tanze auf. In der Rolle eines herumziehenden Musikanten sehen wir also Gluck, der später mit den Größten der Erde verkehrt hat, seine musikalische Laufbahn beginnen.

Dann kam Wien. Bei einer der musikalischen Unterhaltungen im Fürstlich Lobkowitzschen Hause gewann Graf Melzi, ein vornehmer Lombarde, am Gesang und Spiel Glucks so großes Interesse, daß er ihn zur weiteren Ausbildung nach Mailand mit sich nahm. Mit dem unabhängigen Vagabundenleben war es nun vorbei; aber Gluck war vernünftig, er unterwarf sich, ohne zu klagen, der für ihn heilsamen Disziplin. Galt doch Italien als die wahre Hochschule der Musik, und in der Tat war es zu jener Zeit, wenn auch nicht die einzige, doch die reichste Bildungsstätte für den Tonkünstler. Graf Melzi brachte seinen Schützling, der nun beiläufig im 24. Lebensjahre stand, zu Giovanni Battista Sammartini, einem hochgeschätzten Meister, der den Schwerpunkt seiner Methode auf die Kunst der Deklamation und wirkungsvollen Instrumentierung gelegt zu haben scheint; die Form kontrapunktischer Stimmführung, die Kunst der Fuge, wie sie J. Seb. Bach zu dieser Zeit übte, Händel in seinen Oratorien betätigte, war niemals Glucks starke Seite. Jedenfalls schritt er, sobald das Studium abgeschlossen war, frisch ans Werk, komponierte seine erste Oper — „Artaxerxes“ — die am 26. Dezember 1741 in Mailand aufgeführt wurde und gefiel; im kurzen Zeitraum von 3 Jahren entstanden noch acht weitere Opern, zu denen meist Metastasio den Text verfaßte, die sämtlich an den ersten Bühnen Italiens zur Annahme gelangten und den Ruhm des deutschen Tonsetzers jenseits der Alpen fest begründeten.

Italien, das die Erbschaft der Antike übernommen hatte und die Heimat der christlichen Musik war, sollte bestimmt sein, auch das Heil der Oper zu bringen. War bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts die Musik nur eine Wissenschaft gewesen, jetzt wurde sie zur Kunst; ein verheißungsvoller Anlauf ward genommen, schade, daß das Ziel sich nur zu bald verrückte und verwischte. Einst hatten Palestrina, Orlando di Lasso ihren Ruf in alle Welt geschickt, und italienische Musiker, überall gastlich aufgenommen, galten als die Gesetzgeber in diesem Reich der Töne. Im 16. Jahrhundert gaben dann die Madrigale der Dichter, wie Petrarca, Tasso sie sangen, Anregung für die Madrigale der Musiker, es entstanden so kontrapunktisch-geschriebene

Sätze, meist für 3—5 Stimmen, die man füglich als den ersten Keim der Oper bezeichnen darf, obwohl zunächst noch der geistige Zusammenhang dieser mehrstimmigen Gesänge mit der Handlung fehlte, die als Unterlage bei den dramatischen Aufführungen galt; immerhin, die Anregung der Verbesserung lag schon in der Luft. Nun entwickelte Vincenzo Galilei, der Vater des berühmten Astronomen, in seinen „Gesprächen über alte und neue Musik" zuerst den Gedanken des deklamierenden Einzelgesanges, andere erweiterten die Idee, der stilo parlante, die opera nuova, die Basis für das Musikdrama aller Völker, war gefunden, in diesem Sinne dürfen Peri und seine Oper „Dafne" als die Vorläufer Glucks genannt werden. Leider ward gleich zum Beginn schon das Unkraut unter den Weizen gemengt. Dem kolorierten Gesang wurden durch Einlagen weite Zugeständnisse gemacht, die sich mit dem einheitlichen Stil nicht vertragen konnten. So trat schon hier an der Quelle zutage, was sich als das gefährliche Doppelwesen dieser Gattung bis in die Gegenwart erhalten und zu dem verblüffenden, aber auch vernichtenden Spruch geführt hat, daß die Oper ein „unmögliches Kunstwerk" sei. Aus der neapolitanischen Schule insbesondere, die um die Mitte des 17. und 18. Jahrhunderts Mittelpunkt des italienischen Kunstlebens wurde, entstand der Eroberungszug jener „Konzertopern", in denen das Glanz- und Hauptstück, die Arie, ihre endgültige Gestalt und maßgebende Bedeutung erhielt.

Scarlatti gilt speziell als der Schöpfer der sogenannten „Dacapo-Arie", bei der zwei inhaltlich gesonderte Teile einander gegenübergestellt und das Ganze durch eine Wiederholung des ersten Satzes abgeschlossen wurde; — eine für die Entfaltung melodischen Reichtums überaus günstige Kunstform. Wesen und Zweck der dramatischen Darstellung wurden freilich hierdurch beinahe aufgehoben, aber auch die gedachte Wirkung der Musik nicht gefördert. Denn Eitelkeit und Virtuosensucht der Sängerinnen, die intriganten Kastraten, denen sich dann noch das Uebergewicht des Maschinisten zugesellte, wurden Beherrscher der Szene, denen der Komponist sich fügen mußte. Die Arie dominierte, große Ensemblesätze, Chöre traten mehr und mehr zurück, die Handlung bedeutete nichts, die Kunst der Kehle alles, — und so finden wir denn die Konzertoper des 18. Jahrhunderts, diese „glänzende Trugerscheinung", die weit bis in das neue Jahrhundert hineinragte, ja neben den epigonenhaften Erzeugnissen der Gegenwart kecker denn je das Haupt erhebt, in schönster Blüte, das Zerrbild des Dramas und fast auch ein Zerrbild der Musik, — unsern Gluck aber in

4

diesem Strom der Zeit mit vollen Segeln treibend, fast ein Vierteljahrhundert lang in seinem Kunstschaffen ihrem Einfluß untertan. Dann endlich, — er war mittlerweile fast 50 Jahre alt geworden, reiften die Früchte eines neuen Lebens, er kehrte Italien völlig den Rücken, und in dem, was er aus deutschem Einfluß und französischen Vorbildern in sich aufgenommen, verarbeitet und selbstschöpferisch hervorgebracht hat, erblicken wir den eigentlichen, den wahren Gluck. Die Werdestunde des „Orpheus" bezeichnet diesen Wendepunkt!

Doch eilen wir den Geschehnissen nicht voraus! Jene Entwicklung unseres Komponisten erfolgte nicht sprungweise, sondern Schritt für Schritt, nach den gleichen Gesetzen der Natur, nach denen die jungen Eichen seiner heimatlichen Wälder sich entfalteten, ihre Nahrung mit Widerstand suchend ihre Aeste ausbreiteten, rundeten und die stolze Krone dem ewigen Firmament entgegenstreckten.

Halten wir fest von diesem ersten Schaffensabschnitte, daß Glucks Name durch seine bisherigen Tonschöpfungen weit hinaus über die Grenzen Italiens Berühmtheit erworben hatte, und daß, als er sich mit seinem Protektor, Graf Melzi, auf Reisen begab, die ihn über Frankreich nach London führten, hier dem talentvollen jungen Deutschen die Komposition einer Festoper übertragen wurde: „La Caduta dei Giganti" — Der Sturz der Giganten — die am 7. Januar 1746 erstmalig über die Bühne des Haymarket-Theaters ging, aber schon nach 5 Wiederholungen vom Spielplan verschwand. Die erste heilsame Enttäuschung! Gluck hatte für diese Festoper in der skrupellosen Manier damaliger Zeit mehrere Arien verwendet, die bereits jenseits der Alpen ihre Bühnenwirksamkeit erprobt, ja, dort den lautesten Beifall gefunden hatten. Nun machte er die Erfahrung, daß dieselben Nummern jenseits des Kanals versagten. Daraus wäre füglich die Lehre zu ziehen, daß eine Musik, die für eine gewisse Situation geschaffen ist und einer bestimmten Empfindung Ausdruck verleihen soll, an anderem Platze ihre Wirkung einbüßt. Es muß daher befremden, wenn wir später sehen, daß er von dieser Praxis — der freilich damals allgemein üblichen, — trotz empfindsamer Lehre nicht abließ, ja — diese Verpflanzungstheorie sogar wiederholt, noch in der späteren „Armide" z. B., mit besserem Erfolge vollzog. Gluck war also in Wirklichkeit nicht der idealistische Schwärmer, den manche Musikhistoriker gern aus ihm machen; er war ein praktischer Komponist, der auf die Zeit und den Nationalgeschmack achtete, den Besitz eines eigenen Vermögens zu schätzen wußte und späterhin selbst eine gewisse

Reklame nicht verschmähte. Er hat es, wie ein feiner Kenner seiner Art einmal urteilt, nicht nötig, daß man um seinen Lorbeerkranz noch einen Heiligenschein breite.

Der Aufenthalt in London war trotzdem für unsern Komponisten nicht ohne wesentliche Anregung und Förderung. Im Mittelpunkte des musikalischen Lebens stand hier Georg Friedrich Händel, der Hallenser Meister, der seinen Lehrgang ebenfalls aus der italienischen Schule der Scarlatti e tutti quanti genommen und seit dem Jahre 1710 mit wechselndem Glück als Theaterleiter und Komponist dort tätig war. Zu der Zeit, als Gluck in London eintraf, hatte Händel sich ausschließlich dem Oratorium zugewendet und auf diesem Gebiete bereits seine unsterblichen Werke, den „Samson“ wie den „Messias“ vollendet; auch fällt die Erstaufführung des „Judas Makkabäus“ in dasselbe Jahr 1746. Es darf also wohl angenommen werden, daß Gluck eines oder das andere dieser Oratorien während seiner Anwesenheit in London kennengelernt hat; es liegt jedenfalls eine Aeußerung von ihm vor, daß „von dieser Zeit“ ab ein neuer Abschnitt in seinem Kunstleben datiere, daß es, neben anderen Erfahrungen, vor allem die Wahrheit und Gewalt des musikalischen Ausdrucks in Händels Werken gewesen sei, die ihn begreifen ließ, welche Aufgaben sich die Musik in ihrer Anwendung für die Bühne künftig zu stellen habe. Es ist somit wirklich nebensächlich, ob der ältere Meister, der allerdings gegen fremdes Verdienst nicht selten unduldsam gewesen zu sein scheint, — hat er doch zu dem ihm geistig mehr verwandten Landsmanne Joh. Seb. Bach niemals Beziehungen, die dieser wohl wünschen mochte, zu erhalten versucht, — also: gleichviel, ob Händel sich so abfällig über Gluck geäußert hat: „Mein Schuhputzer versteht mehr vom Kontrapunkte als Gluck“ — oder ob dies ins Reich der Fabel gehört; Gluck trug jedenfalls den Nutzen aus dieser Berührung davon.

Ein nun folgender Abschnitt umfaßt die weitaus größere Spanne Zeit von der Rückkehr Glucks aus England im Jahre 1746, bis zur Erstaufführung des „Orpheus“ im Jahre 1762; es sind Wanderjahre, die unsern Künstler weit umhertrieben, immer aber wieder in Wien landen ließen, wo er schließlich seine Heimat fand. Die biographischen Daten mögen hier so knapp als möglich gefaßt sein, um dafür eingehender die damaligen Opernverhältnisse Deutschlands und Frankreichs in ihren namhaften Repräsentanten zu beleuchten; man kann Gluck nicht gerechter würdigen, als indem man ihn zunächst aus dem Spiegel seiner Zeit hervortreten läßt.

4*

Zunächst führte ihn der Weg nach Hamburg; hier gab es zu Anfang des 18. Jahrhunderts jene berühmte „Deutsche Oper", — die einzige in ganz Deutschland, in dessen Residenzen nur die italienische Oper florierte. An der Spitze dieser Hamburger Oper stand Reinhold Keiser; nahe an hundert Opern soll er komponiert haben, die ihren Schöpfer nicht überlebten, aber seine Zeitgenossen ehrten ihn, ganz Hamburg sang seine Melodien und das Volk liebte ihn abgöttisch. Als Gluck nach Hamburg kam, war Keisers Stern erloschen, und ein Venetianer, Pietro Mingotti, leitete eine italienische Operngesellschaft, bei der Gluck eine Anstellung fand und mit der er nach Dresden übersiedelte, wo die Vorstellungen in einem im Zwinger errichteten hölzernen Theater stattfanden. Zu Ehren der Vermählung einer Tochter Augusts III. wurde im kurfürstlichen Opernhause Hasses „Archidamne" als Gala-Oper aufgeführt; für die Mingottische Truppe aber hatte Gluck ein zweiaktiges Festspiel geschrieben: „Le nozze d'Ercole e d'Ebe" — die Vermählung eines Halbgottes mit der Göttin der Jugend —, das im Pillnitzer Schloßgarten vor versammeltem Hofe auf einer dort improvisierten Bühne gespielt wurde. Gluck erhielt 400 Reichstaler für seine Bemühungen, an ein Aufkommen neben dem allmächtigen Hasse war nicht zu denken.

Johann Adolf Hasse, ein geborener Hamburger, 15 Jahre älter als Gluck, in seiner Jugend Sänger, hatte seine Studien in Italien gemacht und war als Kapellmeister der Oper in Dresden ein ungemein fruchtbarer Opernkomponist geworden. Welche Stellung dieser Mann in der Schätzung seiner Zeitgenossen einnahm, geht, wie uns Riehl überliefert, u. a. aus einer Aeußerung Adam Hillers in Leipzig hervor, der erklärte: „Wenn jemals die Arien Hasses nicht mehr entzücken sollten, dann müsse eine allgemeine Barbarei hereinbrechen!" — Und ein Pendant hierzu: die Aeußerung Schubarts, des späteren Gefangenen vom Hohen-Asperg, über Jomelli: „es sei nicht denkbar, daß dieser Tondichter jemals in Vergessenheit geraten könne!" — Was sind uns heute Hasse und Jomelli? Aber dieser Widerspruch gibt zu denken. Der Literarhistoriker sieht die italienische Konzertoper als eine Stätte voll „Moder und Verwesung" an, während der Musiker die letzte Blüte einer reichen Epoche darin erblickt! — Hasse war, wie bekannt, vermählt mit Faustina Bordoni, die als eine der schönsten Frauen ihrer Zeit, als die erste Sängerin unbestritten galt. „Bei diesem merkwürdigen Weibe," sagt Riehl, „um deren Liebe so mancher vergebens geworben, während sie der deutsche Künstler wie im Traume gewann, sehen wir den Schlüssel

zum Verständnis der Hassieschen Tondichtungen; er schrieb fortan nur für Faustina." — Vergegenwärtigen wir uns, daß in solch einer großen Oper etliche 20 Arien gesungen werden mußten, nimmt man an, daß Hasse nur 100 solcher Opern — ein Teil davon ist beim Bombardement Dresdens im Siebenjährigen Kriege eingeäschert worden —, daß er also summa summarum rund 2000 große Arien geschrieben hat, dann kann man es dem Meister kaum noch übelnehmen, wenn er gegen das Ende seines Lebens selbst nicht mehr wußte, ob diese oder jene Arie von ihm herrührte, oder daß er ein und dasselbe Textbuch zwei- auch dreimal durchkomponierte. Die Wechselwirkung zwischen ihm und Faustina war aber nicht bloß eine äußerliche, daß er etwa für seine Frau die Rollen mundgerecht gesetzt hatte; der Stil von Faustinas hoher Gesangskunst bedingte vielmehr allmählich seine ganze Schreibweise, hielt ihn sein Lebenlang gefesselt in den erstarrenden Grundformen der damaligen italienischen Opera seria. So verschuldete vielleicht jenes verführerische Weib, daß „der Durchbruch der deutschen Dramatik in der Oper, wie er Gluck vorbestimmt war, nicht einige Jahrzehnte früher erfolgt ist. Es war vielleicht gut so, wenn man bedenkt, in welch barbarischer Weise dasselbe Streben damals in der Schauspielkunst verfrüht zutage kam, wo man nach der sogenannten englischen Manier die Wände niederbrüllte und die Leidenschaft in Fetzen riß. Unter den plumpen Händen der Nachahmer würde die ganze dramatische Gesangskunst bald aus den Fugen gerissen sein!" Wie Gottscheds Pedanterie — im besten Sinne — erst jene wüste Aftergenialität der Mimen bändigen mußte, so hielt Hasses Regeldespotismus die drohende Verwilderung des dramatischen Gesanges nieder, und so nur war es möglich, daß dort für Lessing, hier für Gluck die Bahn der Bühnenreform offengehalten wurde. — Nächst Hasse verdient Graun genannt zu werden, der in Berlin dieselbe dominierende Stellung behauptete, wie jener in Dresden. Seine Haupttätigkeit fällt in die Zeit seines Schaffens unter Friedrich dem Großen, das Berliner Opernhaus wurde mit seiner Komposition „Cäsar und Cleopatra" im Jahre 1743 eingeweiht. Mehr als seine Opern haben zwei Werke kirchlichen Inhalts sein Andenken auf die Nachwelt gebracht: das „Tedeum" und das Oratorium: „Tod Jesu".

Anders zwei Männer, die, für die Entwicklung der dramatischen Musik von höchster Bedeutung, in Frankreich die ersten Grundlagen dazu geschaffen haben, Lully, der französierte Italiener, und Rameau, der als das bedeutsame Bindeglied zwischen Lully und Gluck jenem vervollkommnend und aufbauend gefolgt ist. Lully darf

als der Schöpfer der französischen nationalen Oper bezeichnet werden; von der damaligen italienischen Opernmusik hatte er sich freigemacht und begann seine Reform zunächst von außen her als Regisseur, Maschinist, Kostümier, mit dem unter Mazarin eingerissenen Schlendrian aufräumend. Dann brachte er als zweite Neuerung die Einführung des weiblichen Chors und weiblichen Balletts; bisher waren darin nur Knaben auf der Bühne erschienen. In seinen Kompositionen, die für unsere Zeit nicht mehr genießbar, wird die melodische Erfindung als gering, die Begleitung als dürftig bezeichnet; hervorzuheben ist aber, daß eigentliche Abschnitte, abgeschlossene Stücke kaum vorkamen, so daß also hier schon eine gewisse Aehnlichkeit mit den Grundsätzen des späteren Musikdramas festgestellt werden kann. Auf die Deklamation legte er den allergrößten Wert, er deklamierte seinen Text, bis ihm die musikalisch-rhythmischen Akzente klar wurden, dann spielte er die Musik solange am Klavier durch, bis er die richtige Melodie, zumeist nach Art der Volksweisen, gefunden zu haben glaubte. Lully befindet sich hier also, streng genommen, auf demselben Boden, den Gluck später betrat, nur war alles natürlich nur Anfang, Versuch. Als er im Jahre 1687 verschied, bedurfte es des langen Zeitraums von fast 50 Jahren, ehe Rameau, an ihn anknüpfend, imstande war, in seinen dramatischen Arbeiten einen Fortschritt zu zeigen.

Es ist bekannt, daß Gluck auf seiner Reise nach England in Paris gewesen ist; daß er von Rameaus Bestrebungen keine Kenntnis erlangt, nicht mindestens eine oder die andere seiner Opern, deren Blüte gerade in jene Zeit — 1746 — fällt, auf der Bühne gesehen haben sollte, ist kaum wahrscheinlich. Daß dann aber diese französischen Dramen auf seine Kompositionsweise Eindruck gemacht haben, daß Lullys und Rameaus Art neue Gedanken in ihm erweckt haben, das darf als feststehend angenommen werden, so standhaft es auch einige seiner Biographen abzuschwächen versucht haben. Wir kommen hierauf noch zurück. —

In Dresden also, wie wir gesehen haben, war seines Bleibens nicht, so wendet Gluck sich nun nach Wien, zu Anfang des Jahres 1748 langt er dort an; sein Ruhm aus Italien, seine Gönner und frühere Bekannte haben vorgearbeitet, so daß er bald Gelegenheit findet, in günstiger Weise hervorzutreten. Am 18. Mai, zum Geburtstage der Kaiserin Maria Theresia, wurde seine neue Oper „La Semiramide riconosciuta“, von Metastasio gedichtet, im neuerrichteten Opernhause nächst der Burg aufgeführt. Im darauffolgenden Jahre treffen wir den Vielverschlagenen aber bereits in Kopenhagen, wieder

ein Jahr später in Rom, dazwischen fällt eine Liebes- und Herzensgeschichte, die, nach Ueberwindung einiger Fährlichkeiten, mit einer glücklichen Heirat endet. In Rom entstand die neue Oper „Telemacco", in der der erste Versuch erkennbar, den bisherigen Standpunkt zu verlassen, zu überschreiten, und in der man die ersten Anfänge der Erhebung zum dramatischen Aufbau wahrgenommen, in der Harmonik auch den bestimmten Einfluß Rameaus wiederzufinden geglaubt hat. Der Versuch konnte nicht glücken, weil die dazu erforderliche örtliche Grundlage, das Publikum, dem Komponisten auch wohl die Reife der Kunst fehlten. Aus der römischen Zeit stammt noch die Oper „Antigono", deren großer Erfolg dem Komponisten den päpstlichen „cavaliere dello sperone d'oro" — den Ritter vom goldenen Sporn — einbrachte; seit dieser Zeit schrieb Christof Willibald sich immer „Ritter von Gluck". —

Die Italiener, welche mit ihrer opera seria in Frankreich nicht festen Fuß fassen konnten, hatten gegen die Mitte der fünfziger Jahre einen Vorstoß mit ihren komischen Opern gemacht, die sie im Saal der Großen Oper innerhalb zweier Jahre aufführten, und zwar unter dem Beifall der Pariser. Gegen diese „Buffonisten" traten die Anhänger der nationalen Musik auf und veranlaßten deren Entfernung aus Paris; aber das Samenkorn blieb zurück und gedieh auf französischem Boden, es erwuchs daraus die opéra comique, die begünstigte und glückliche Rivalin der französischen Oper. Gluck, inzwischen wieder in eine Stellung zum Wiener Hofe getreten, war veranlaßt worden, sich mit dem Stil der komischen Oper zu beschäftigen, und er ging gern daran, so fern auch die neue Aufgabe seinem früheren Schaffen stand. So entstanden die reizenden Unterhaltungsstücke, die teils in den kaiserlichen Lustschlössern zu Schönbrunn und Laxenburg, ausschließlich vor der kaiserlichen Familie, teils auch im Hofburgtheater öffentlich vor dem Publikum aufgeführt wurden, zehn oder elf an der Zahl, von denen fünf vollständig neu von Gluck komponiert sind, zu den anderen hat er neue Arien gesetzt. Als die wertvollsten gelten: „Die Pilgrime von Mekka", „Der betrogene Kadi", auch „Die Maienkönigin" zählt hierher, ihre Legitimität wird von einigen bestritten, von anderen vertreten. Erwiesen ist, daß aus anderen, nachweislich von Gluck komponierten Operetten einzelne Nummern herübergeholt sind für dies Werk, andere Teile, im Stil national-böhmischer Polkatänze komponiert, sind vielleicht Reminiszenzen aus der Jugend goldenen Tagen, gleichviel, der Streit ist müßig, die „Maienkönigin" trägt den Stempel Gluckscher

Eigenart; für seine innere Entwicklung aber bedeutet die Beschäftigung mit diesen graziösen Vorbildern einen Fortschritt, sie vermitteln ihm jene Freiheit, mit welcher er die französische Sprache, an der er bald die Gewalt des neuen dramatischen Ausdrucks erproben sollte, behandeln lernte, sie wurden ihm zugleich Vorstudien für eine freiere Verwendung des musikalischen Ausdrucks, ihre Wirkung war befruchtend wie die eines linden Frühlingsregens, der die harte Erdkruste lockert, so daß der darunter schlummernde Keim nunmehr sich frei entfalten kann.

Und damit sind wir beim „O r p h e u s“, dem Wendepunkt im Leben Glucks und des musikalischen Dramas angelangt. Am 5. Oktober 1762 erlebte diese älteste Oper unseres heutigen Spielplanes in Wien die Premiere. Der Meister hatte, wie wir sehen, bereits im „Telemach“ versucht, sich dem Vorbilde dramatischer Musik zu nähern; Schritt für Schritt bereitete sich die Wandlung in seinem Innern vor und klärte sich in dem V e r l a n g e n n a c h e i n e r H a n d l u n g von gleichwertig musikalischem wie dramatischem Gehalt. In Ramieri de C a l z a b i g i fand er seinen homogenen Dichter. Das war ein Mann von philosophisch-ästhetischer Bildung, und Gluck liebte es, mit ihm seine Ansichten über Kunst usw. auszutauschen. Sein Verdienst an dem Reformwerk darf nicht unterschätzt werden, und Gluck selber hat den Dank, den er seinem Mitarbeiter schuldet, in Wort und Schrift freimütig zum Ausdruck gebracht. Man wählte den „Orpheus“, an dem von Peri und Caccini bis Graun sich die Tonsetzer vielfach bereits versucht hatten. Der Stoff an sich also keine Ueberraschung, auf das „Wie“ kam es an. Am Grabe Eurydikes ist der verlassene Gatte hingesunken und überläßt sich seinem Schmerz, Eros erscheint, verkündet, daß Jupiter ihm gewähre, zu Lethes trägen Wellen hinabzusteigen, — könne er mit seinem Gesange die Furien und den Tod bezwingen, so kehre die Geliebte mit ihm zum Tage zurück. Allein, er dürfe sie, so wollten es die Götter, nicht anblicken, bevor er dem Abgrund entstiegen, sonst verliere er sie für immer. Orpheus nimmt die Bedingung an. Nun erscheint er mit seiner Lyra an der Schwelle der schreckensvollen Unterwelt, zu mildem Harfenklang fleht er die zürnenden Schatten, sich zu besänftigen, in seine rührenden Akzente hinein reißt das „Nein“ der unerbittlichen Widersacher. — Einer jener herrlichen Momente, deren die Weltliteratur nur wenige seinesgleichen aufzuweisen hat! — Endlich schmilzt vor seinem Flehen der harte Widerspruch der Erinnyen, Orpheus dringt ein in die Unterwelt, die Szene verwandelt sich, Elysium breitet seine Gefilde aus. Eurydike

erscheint; von einer Schar verklärter Frauen wird sie ihrem Gatten zugeführt, der sie schnell hinweggeleitet. Wir folgen den beiden auf ihrer Wanderung zur Oberwelt. Eurydike wird durch sein beharrliches Abwenden irre, sie zweifelt an seiner Liebe, bis endlich Angst und Zärtlichkeit seine Blicke zu ihr zurückzwingen. In dem Augenblicke stirbt sie dahin. Orpheus ergreift das Schwert, sich zu durchbohren, da erscheint Eros wieder, entwaffnet ihn, gibt ihm und dem Leben die Gattin zurück.

Das ist durch und durch musikalisch! Gewiß. — Durch und durch dramatisch ist es nicht. Man hat auf die hohe Bedeutung hingewiesen, welche Gluck hier dem Chor als Gegenspieler zuteilt. Das stimmt für die Furienszene, sie ist, vom dramatischen Standpunkte aus betrachtet, das Meisterstück des Ganzen und bis auf den heutigen Tag die Bewunderung der Hörer. Aber schließlich ist es ein äußerlicher theatralischer Vorgang, an dem wir hier teilnehmen; der innere Konflikt beginnt erst jetzt mit der Prüfung, die Orpheus und Eurydike zu bestehen haben. Da lenkt sich unwillkürlich der Blick vorwärts auf einen ganz verwandten Konflikt, der durch des Gralsritters wiederholte Mahnung: „nie sollst du mich befragen!" dramatisch festgelegt ist. Welch eine abgetönte Reihe von Empfindungen läßt R. Wagner hier in der großen Szene des dritten Aktes (Brautgemach) durchlaufen; aus dem Vergleich aber muß die Lehre gezogen werden: nicht der Stoff, nicht die Szene, noch der Textdichter, — der musikalische Dramatiker hat hier versagt, die berühmte Klage des Orpheus: „Ach, ich habe sie verloren!" bestätigt diesen Einwand. Anstatt eines dramatischen Schmerzensausbruchs ein schönfließendes, wohllautendes Tonstück, eine Arie.

Ein wahrhaft dramatisches Leben war hier also noch nicht gewonnen, dagegen zeigte sich ein gewaltiger Fortschritt auf musikalischem Boden: die Umwandlung des Rezitativs. Träger des begleitenden Sprechgesangs wurde das Orchester, das sich am Inhalt des Ganzen beteiligt; ferner die Umgestaltung der Arie, das alte Schema fiel über den Haufen, Verschnörkelung und Bravourform; endlich die Einheit der Komposition, aus der dann die Grundlage für die musikalische Kunstform der Zukunft sich entwickelt hat. Der „Orfeo" existiert, wie bekannt, in zwei verschiedenen Fassungen, der ursprünglichen Wiener von 1762 und der neuen Pariser vom Jahre 1774. Ursprünglich für die Altstimme des Kastraten Guadagni in Wien geschrieben, wurde die Rolle später für den hohen Tenor des Pariser Sängers Le Gros eingerichtet, später hat Hektor Berlioz, ein großer Verehrer Gluckscher

Musik, die beiden Fassungen zu einer vereinigt, in der dann die Oper 1859 mit der Viardot-Garcia im Théâtre Lyrique zu Paris aufgeführt wurde. Dem deutschen Geschmack leuchtete von jeher ein, die Titelpartie in ihrer ursprünglichen Gestalt, also von der Altstimme gesungen, zu erhalten, um jene schwermütig dunkle Färbung und den eigentümlich melancholischen Zauber zu gewinnen, welchen wir uns schwer wegdenken können.

Fünf Jahre später folgte „Alceste“, die Oper, welche im eigentlichen Sinne als das Revolutionswerk Glucks bezeichnet werden darf. Wir verdanken ihr einen sehr schätzbaren Gewinn, sie gab ihrem Schöpfer Veranlassung, sich über seine reformatorischen Pläne in jenem berühmten Vorworte auszusprechen, das er der Dedikation seiner Partitur an den Großherzog von Toskana vorausschickte und später in einer zweiten Zueignungsschrift ergänzte. Sie sind so oft veröffentlicht worden, daß es genügt, wenn wir hier nur kurz darauf hinweisen. Lichtvoller hat nie ein Musiker über seine Kunst geurteilt, schärfer hat kein Neuerer, auch R. Wagner nicht, seine Forderungen bezeichnet, als er. Dieser Mann wußte, was er wollte. Und daß er durch sein Beispiel vertrat, daß die Kraft seiner Musik durchsetzte, was er in Wort und Schrift verfocht, das gab dem Ganzen die weittragende Bedeutung. Nach diesem Programm gab es keine Umkehr mehr. Freilich erzeugte er damit auch den heftigsten Widerspruch, trat er doch der Richtung und Gewohnheit eines ganzen Jahrhunderts entgegen. In Italien schuf er sich ausgesprochene Gegnerschaft, in Wien verminderte er den Kreis seiner Freunde, zudem trugen der geringe Erfolg einer nächsten Oper sowie allerhand persönliche Reibereien dazu bei, daß er fürs erste jeder öffentlichen Tätigkeit sich enthielt. Nach einer französischen Quelle — den deutschen Biographen ist der Umstand scheinbar nicht bekannt, — hatte Gluck sich in geschäftliche Verbindlichkeiten zur Leitung des Hoftheaters eingelassen, die ihn um einen Teil seines Vermögens brachten und ihm fast auch die Ungnade des Hofes zugezogen hätten. Zwar erholte er sich von diesem Schlage, aber er begann doch zugleich, sich nach einem neuen Schauplatze für sein Wirken umzusehen. War Wien der rechte Mittelpunkt, von dem aus seine Ideen sich weiterverbreiten konnten? Er hätte sich mit seinen Neuerungen an das Volk wenden müssen, aber er fand überall nur Höfe! Gab es sonst in Deutschland eine rechte Stätte für sein Unternehmen? In Dresden, wo Hasse dominierte, in Berlin, wo der große Friedrich seine „Alceste“ kühl abgelehnt hatte? Er war doch mittlerweile ein Mann von europäischer Berühmtheit. In Italien pries Pater Martini ihn als den

Wiedererwecker der Antike, der Engländer Burney nannte ihn den Michel Angelo der Musik; in Deutschland widmete Wieland ihm den stolzen Spruch: „Musas praeposuit sirenis", der später seiner Kolossalbüste in der Pariser Großen Oper, neben den Büsten von Lully und Rameau aufgestellt, zur Devise diente, und Klopstock, Herder, Goethe standen mit ihm in freundschaftlichem Briefwechsel oder Verkehr. In Frankreich aber war ihm in J. Jacques Rousseau der begeisterte Prophet erstanden, der ihm für später den Weg ebnen sollte. Nach Paris also richtete er jetzt den Blick, um sein Werk zu vollenden; ein glücklicher Zufall kam ihm wieder zu Hilfe. Wie damals Calzabigi, trat hier der Franzose du Rollet, ein dichterisch wie musikalisch gleich hochveranlagter Mann, in seinen Weg, der ihm den Text zu einer neuen Oper lieferte; es war dies „Iphigenia in Aulis". Der Annahme des Werkes an der Académie Royale de Musique stellten sich einige Schwierigkeiten entgegen und eine kleine Preßkampagne im modernsten Stil, Reklame der Direktion, des Textdichters, des Komponisten, ging dem Abschluß voraus. D'Auvergne, der Leiter der Großen Oper, wollte die Aufführung befördern, wenn Gluck sich verpflichte, der Akademie sechs Opern dieser Art zu liefern, denn „die vorliegende schlüge alle bisherigen französischen Opern nieder". Die Sache wäre nicht vorwärts gegangen, wenn nicht der Einfluß Marie Antoinettes, die in Wien Glucks Schülerin gewesen, jetzt Gemahlin des Dauphins, späteren Königs Ludwig XVI., ihm erfolgreichen Beistand geleistet hätte. Im Herbst 1773 reiste Gluck nach Paris, um sein Werk persönlich einzustudieren und in Szene zu setzen. Es bedurfte seiner ganzen Tatkraft, Umsicht und Ausdauer, um der Schwierigkeiten Herr zu werden, welche ihm das verwahrloste Orchester, die ihren neuen Aufgaben völlig ratlos gegenüberstehenden Sänger, die Arroganz des Ballettmeisters Destris bereiteten. Dieser verlangte, daß die neue Oper mit einer Chaconne — einem menuettartigen, baskischen Tanz — schließen müsse. Gluck bemerkte, die Griechen vor Troja hätten noch keine Chaconne gekannt. Dann forderte jener mehr Tanzeinlagen für seinen Sohn. Gluck widersetzte sich. Das war dem Alten zu viel, den man vergleichsweise den „Gott des Tanzes" genannt hatte, und er sprudelte hervor: „quoi? — non?! eh, eh, moi le dieu de la danse!" — Gluck darauf: „Tanzen Sie im Himmel, wenn Sie der Gott des Tanzes sind, aber nicht in meiner Oper!" Nach Ueberwindung aller Hindernisse kam der Tag der Entscheidung, der 19. April. Die Bedeutung des Ganzen wurde kaum recht erfaßt, trotz vieler Ausbrüche von rauschendem Beifall mitten in die Szene hinein; aber schon

von der zweiten Aufführung ab war der Sieg entschieden, und dabei blieb es. „Iphigenie in Aulis", der erste Teil füglich zur Taurischen Iphigenie, ist eine Umarbeitung aus dritter Hand; du Rollet hatte es nach Racine geschrieben, dieser sich an Euripides angelehnt; aber Racine hatte den Schluß, vom griechischen Original abweichend, dahin geändert, daß nicht Iphigenie, sondern eine unglückliche Zwischenfigur, Eriphile, Tochter Helenas, dem Orakelspruch zum Opfer fällt, worauf Iphigenie und Achill ein Paar werden. So der in Frankreich noch heute übliche Ausgang.

Anders und weit poetischer hat Richard Wagner in seiner Bearbeitung den Ausgang gestaltet, indem er, auf den griechischen Mythus zurückgehend, die Göttin Diana erscheinen läßt, die in einer Wolke Iphigenie zu sich emporhebt und nach Tauris bringt. In dieser Wagnerschen Bearbeitung, die ja zu einer Zeit entstanden, in der Wagner sich bereits mit der Komposition des „Lohengrin" beschäftigte, daher auch einige verwandte Tonphrasen anklingen läßt, hat die Oper jetzt auf den deutschen Bühnen überall Eingang gefunden. Wagners Modernisierung verrät eine Meisterhand, sowohl in dem, was er ergänzt, als was er aus dem Original fortgelassen hat; eine feine konservative Empfindung für das Charakteristische der Vergangenheit und der klare Blick für das Bedürfnis der Gegenwart haben hier Hand in Hand gewirkt. Auch von der Taurischen Iphigenie existiert eine Bearbeitung, die von Richard Strauß herrührt, sehr geschickt und wirkungsvoll, mit etwas größerer Freiheitnahme wohl in bezug auf die orchestrale Ergänzung und Ausfüllung.

Gerade anläßlich der bevorstehenden 200-Jahrfeier von Glucks Geburtstag haben sich gewichtige Stimmen erhoben, welche gegen jedwede Art solcher Eingriffe protestieren. „Gluck wußte, was er wollte, ergo: das Original in Ehren! Sein Erbe unangetastet, so wie er es uns hinterließ!" — Ganz recht! — Nur, die Wandelbarkeit und Veränderung im musikalischen Geschmack, dieser langsam, aber unerbittlich fortschreitende ästhetische Zersetzungsprozeß — dürfen wir den übersehen? In der Oper namentlich fegt der Zeitverlauf mit grausamer Eile den Besitzstand früherer Perioden hinweg, nur die genialsten dramatischen Tondichter überdauern mit einigen Meisterwerken das Jahrhundert, und selbst diese, scheinbar für die Ewigkeit errichteten Säulen zeigen — an ihren Ornamenten zunächst — den zerbröckelnden Einfluß der Zeit. Das ist unanfechtbar und dieser Verlauf nicht zu hemmen. Unsere Großväter, Urgroßväter maßen Gluck an seinen Vorgängern und waren entzückt; wir können ihn nur an seinen Nachfolgern messen, da zieht er gar häufig den kürzeren. Mozart, Beethoven, Weber

— haben doch schließlich nicht umsonst gelebt, von Wagner hier zu schweigen. Die Frage ist also: Sollen wir von klassischer Höhe lieber zusehen, wie eine Glucksche Oper durchfällt, oder versuchen, vom Standpunkte des Praktikers aus ihm mit Aufopferung einiger Aeußerlichkeiten zum Siege zu verhelfen? — — Handelt es sich um ein historisches Konzert, ein Musikfest oder um eine Wiedergabe lediglich vor Fachmusikern und Gelehrten, dann natürlich das Original! Will man aber der Gluckschen Musik beim großen Publikum Eingang und lebendige Wirkung wiedergewinnen, so scheint mir eine mit Verständnis und Pietät von einem kongenialen Meister unternommene Modernisierung nicht nur erlaubt, sondern notwendig. Auch die Bühne hat ihre Rechte!

Drei Wochen nach der Premiere der „Iphigenia in Aulis" starb Ludwig XV. Bei der Machtstellung, die Glucks hohe Protektorin, Marie Antoinette nunmehr erlangt, nimmt es nicht wunder, daß wir bereits im Herbst desselben Jahres — 1774 — dem „Orpheus" — in der für Paris abgeänderten Fassung — begegnen. Im Frühjahr 1775 reiste Gluck nach Wien zurück. Die Académie Royale garantierte ihm, wie für „Iphigenie" und „Orpheus", so für jede folgende Oper 20000 Fr.; in Wien stand ihm ein Jahresgehalt von 2000 Gulden fest, vom König von Frankreich bezog er ein solches von 3000 Fr., seine gegenwärtige Lage war wohl beneidenswert.

Aber es war nicht klug getan, das Feld, das er sich kaum erobert, so schnell zu verlassen, seine Gegner in Frankreich waren wach und nützten ihren Vorteil weidlich aus. In den Annalen der Kunstgeschichte ist der große Widerstreit der Meinungen, die unter dem Namen des Kampfes der Gluckisten und Piccinisten jetzt in Paris entbrannte, ausführlich verzeichnet und beleuchtet worden; es genügt daher, den Grund seiner Entstehung und seinen Ausgang kurz zu rekapitulieren. Wir haben gehört, daß die italienische opera seria sich in Paris nicht behaupten konnte, als ein Ausfluß blasser Furcht aber muß es daher erscheinen, wenn die Franzosen, aus Angst, daß der deutsche Heros ihre nationalen Tonsetzer gänzlich vergessen machen könne, sich jetzt herbeiließen, einen jener italianissimi nach Paris zu berufen, um ihn gegen den deutschen Rivalen auszuspielen. Wenn einer imstande war, diesen Kampf zu bestehen, so wäre Mozart es gewesen, die inkarnierte Musik und dramatisches Genie zugleich. Aber Mozart war damals kaum 20 Jahre alt, man dachte nicht an ihn, und er würde schwerlich eine solche Rolle angenommen haben, da er Gluck verehrte und bewunderte.

In den Schatten eines Großen gestellt, verschwindet der Schwächere nur allzu leicht. So erging es Nicola Piccini, der, von seinen Freunden nach der Seinestadt gelockt, den Auftrag erhielt: mit Gluck gleichzeitig nach den schon früher von Lully zu „Roland" und „Armide" komponierten Texten, je eine neue Oper, jeder in seiner Weise, in Musik zu setzen. Piccini, dem dieser perfide Sachverhalt wohl kaum bekannt war und der, mag man über sein bisheriges Schaffen günstig oder absprechend urteilen, durch seine Charaktereigenschaften nicht verdiente, in die Rolle eines musikalischen Prügelknaben sich gedrängt zu sehen, übernahm diese Aufgabe. Gluck aber warf, als er von diesem hinterlistigen Plan der Pariser Kunde erhielt, seinen Entwurf zum „Roland" ins Feuer. Piccinis Oper gefiel ostentativ, Gluck errang mit seiner „Alceste" nur einen halben Erfolg, den er dann mit seiner „Armide" freilich wieder ausglich, hier seinen Rivalen weit hinter sich lassend. Aber den endgültigen Sieg zugunsten Glucks entschied erst „Iphigenie auf Tauris", das letzte Werk des Meisters, das für uns hier in Betracht kommt. Am 18. März 1778 ging die Oper erstmalig in Szene und mit einem Erfolg, wie ihn keines seiner Werke noch errang. Bis zum Jahr 1828, also in einem Zeitraum von 50 Jahren, fanden an derselben Stelle mehr als 400 Wiederholungen statt. So hatte der Meister, nach einem Leben voller Kämpfe, noch ein Libretto gefunden, das seiner würdig war, und er schuf daraus ein Werk, das allen Genüge tun sollte. „Iphigenie auf Tauris" ist weder italienisch noch französisch, sondern deutsch, es ist Gluck selbst in seiner Verklärung.

Der Inhalt ist aus der Goetheschen „Iphigenia" bekannt; was davon abweicht, hat seine Bedeutung auf anderem Felde. Goethe vollendete in Weimar und Ilmenau sein Gedicht in denselben Tagen, da die Proben zur Gluckschen Oper in Paris in vollem Gange waren. Die gleichsam von selbst sich aufdrängende Parallele gibt aber Veranlassung, noch eine Frage von prinzipieller Bedeutung zu berühren, es ist der Stil, den diese Werke zu ihrer Wiedergabe fordern. Man hat gesagt, Glucks Musik verhielte sich zur späteren, wie Plastik zur Malerei, und verlangt nun für Gluck ausschließlich den dramatisch-deklamatorischen Stil, breit, groß gehalten, trotz der Erschütterung der Seele stets in erhabener Ruhe. Das möchte ich für die Goethesche „Iphigenia" akzeptieren, fürchte aber, damit wird Glucks Oper eine das innere Leben treffende nachhaltige Wirkung in unserer Zeit nicht mehr gewinnen können. Pulsiert nicht bei aller Größe des Ausdrucks ein Zusatz modern-subjektiver Empfindung durch das Blut des Sängers und Darstellers, ich

fürchte, der Liebe Müh' ist umsonst! Bei Goethe reden Griechen und Skythen die nämliche lautere Sprache, den herrlichen Vers, der die Seele beschwichtigt: „Der Adel griechischer Götterstatuen enthüllt sich uns!“ Vergleichen wir aber einmal die ersten gemessenen Worte bei Goethe: „Heraus in eure Schatten, rege Wipfel — des alten, heil'gen, dichtbelaubten Haines“ — mit dem Aufruhr und Tumult der Elemente, in den die Gluckſche Einleitung uns versetzt, den Schrei des Entsetzens: „Allmächtiger, des Frevels Rächer! — Entflammt der Blitz sich uns allein?“ mit dem die Priesterin hier auf die Szene stürzt. Oder jene ruhige Größe bei den Worten:

„Vom alten Bande löset ungern sich
die Zunge los, ein langverschwiegenes
Geheimnis endlich zu entdecken,“

mit dem lebendig-fiebernden Ton, in dem Glucks Iphigenie den hellenischen Mitpriesterinnen ihr Los berichtet:

„Ich sah in dieser Nacht — die Burg der Ahnen wieder“,

so glaube ich, wird aus diesen Beispielen der Unterschied des Stils klar, und die Forderung einer gewissen subjektiven Hingebung des Künstlers an den leidenschaftlichen Moment erscheint geboten; wohlgemerkt: in Uebereinstimmung mit der Musik und sofern diese es zuläßt.

Dem seichten Tagesgeschmacke gehört die Welt. Kunstwerke voll tiefen Gehalts müssen sich den Platz, der ihnen gebührt, erst nach und nach erkämpfen, um ihn dann freilich für immer zu behaupten. In Wien finden wir die Aulidische Iphigenie, — deren Pariser Erstaufführung in das Jahr 1774 fällt, erst nach 30 Jahren im Spielplan des Hofburgtheaters; man fand dort an Méhul, Cherubini und anderen französischen Komponisten wohl mehr Geschmack; inzwischen war ja auch Mozarts Stern aufgegangen, die Farbenpracht seiner Melodien der Wiener Bevölkerung in Fleisch und Blut gedrungen; daneben fand die strenge Architektur der Gluckschen Linien nur den Beifall der Kenner und der Minderheit.

In Berlin lagen die Dinge so: Die Königliche Oper hatte ihr exklusiv italienisches Repertoire. Neben ihr existierte seit dem Jahre 1775 das Komödienhaus auf dem Gendarmenmarkt, wo unter Friedrichs Regierung das deutsche Schauspiel ein ziemlich jammervolles Dasein führte. Erst als beim Regierungsantritt Friedrich Wilhelms II. — 1786 — die Döbbelinsche verdienstvolle Gründung von der Behrenstraße in dies Haus übersiedelte, besserten sich die Zustände, und hier war es auch, wo Mozarts Opern zuerst Eingang fanden, und wo,

mitten unter Novitäten von Kotzebue, Iffland, Zschokke, Dittersdorf und Goethe, die Taurische Iphigenie am 24. Februar 1795 — immerhin 17 Jahre nach der Pariser Premiere, erstmalig gegeben wurde. Bernhard Anselm Weber, der Schüler Voglers, hatte sich das Verdienst erworben, so mutvoll gegen den Strom zu schwimmen.

Welche Erwartungen man an dies Unternehmen knüpfte, geht aus folgender Aufzeichnung hervor: Prinz Heinrich, Bruder Friedrichs des Großen, befand sich gerade in Berlin; er war, wie bekannt, ein Verehrer der Kunst, hielt sich in Rheinsberg eigene Kapelle und sein prinzliches Theater, das Deutsche Schauspiel hatte er nie besucht, von dem er sehr schlechte Vorstellungen hegte. Als er nun erfuhr, daß an diesem Abend „Iphigenie" gegeben werden sollte, rief er aus: „Da will ich doch heute hingehen, um mich einmal recht satt zu lachen!" Der Prinz hielt Wort, daß er hinging, aber er lachte nicht. Er war ergriffen von der Größe Glucks, entzückt von der Kunst der Madame Schick. — Der Erfolg auf die Menge blieb aus, erst ein Jahrzehnt später gewann Gluck hier Boden, dann aber war bis in die 80er Jahre des vorigen Jahrhunderts Berlin diejenige Stadt, in der seine Opern eine dauernde Pflege fanden, „Iphigenie" selbst bis 1884 über 200 Wiederholungen erlebte.

Gluck starb in Wien am 18. November 1787. Ein Titanenwerk war vollbracht. Sein vormaliger Gegner Piccini hatte in Paris den Antrag gestellt, zu Ehren des großen deutschen Meisters ein jährliches Konzert zu gründen, das an seinem Todestage stattfinden sollte. Ob es dazu kam, ist nicht bekannt.

Ein Gleichnis aus der Natur hatte uns Glucks Kinderjahre vor die Seele geführt; kehren wir am Ausgang zu der Bilderform noch einmal zurück. — Auf freier Bergeshalde, der Grenzscheide dreier Nationen, ragt hoch empor ein Eichbaum, stolz und stark. Aus dem Süden sog er den sprühenden Saft, aus dem Westen kam ihm der würzige Tau, gen Norden aber streckt er die Kraft seiner Zweige, schattenspendend und befruchtend, weit hinein in deutsches Land. — So wollen wir seine Erscheinung fest im Gedächtnis halten und zu ihm in Gedanken pilgern am 200. Jahrestage seiner Geburt. Mit Worten durften wir uns würdigend ihm nahen, aus seinen Werken aber laßt uns ihn erkennen und — lieben!

Zu Klopstocks „Oden".

Von Franz Muncker.

Verehrter Herr Kollege!

Mit meinen herzlichen Glückwünschen zum siebzigsten Geburtstage bringe ich Ihnen hier eine ganz kleine Nachlese zu meiner Ausgabe von Klopstocks „Oden" dar. Und zwar nehme ich gerade aus diesem Arbeitsgebiet gern mein unscheinbares Angebinde, weil Sie einst vor fast vierzig Jahren die erste größere Frucht meiner Klopstock-Studien überaus freundlich in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" (vom 10. Juli 1880) besprochen und mir dadurch unbewußt eine wohlwollende Aufnahme bei Gottfried Kinkel bereitet haben. Die Geschichte dieses Besuches muß ich Ihnen doch nebenbei erzählen; sie kennzeichnet ja auch in manchem einzelnen Zuge das Wesen und die Art des trefflichen rheinischen Dichters.

Ich war in den ersten Augusttagen 1880 nach Zürich gefahren, um in der dortigen Stadtbibliothek Bodmers Nachlaß für meine wissenschaftlichen Zwecke zu durchforschen. Hier aber fand ich wider alles Vermuten den Weg versperrt. Der Vorstand der Bibliothek fragte mich, ob ich Züricher Student sei. Als ich diese Frage verneinte und mich als Münchner Privatdozent vorstellte, bedeutete er mir, daß ich als solcher keinerlei Zutritt zu der Bibliothek finden werde; nicht einmal im Lesesaal unter seiner unmittelbaren Aufsicht sollte ich arbeiten dürfen, obgleich ich meine Paßkarte für die Zeit meines Züricher Aufenthaltes ihm zu verpfänden bereit war. Züricher Student müsse ich sein oder eine Empfehlung von einem Züricher Professor bringen; sonst käme ich nicht in die geheiligten Räume. Aufs Geratewohl, weil mir dieser Name eben einfiel, fragte ich: „Wenn ich aber eine Empfehlung von Gottfried Kinkel bringe?" Dann sei alles in Ordnung, erhielt ich zur Antwort. Und so machte ich mich stracks auf den Weg zu dem mir noch völlig fremden Dichter und Züricher Professor.

Er empfing mich sofort; doch schien mir, als ob seine Zeit knapp bemessen sei. Ich sagte gleich, mich führe eine Bitte zu ihm. Die wolle er gern erfüllen, wenn er könne, meinte er; „nur zweierlei nicht: erstens kein Geld“ — er machte eine Pause und sah mich erwartungsvoll an. Ich lachte: ich sei erst zwei Tage unterwegs; da sei noch Vorrat in der Reisekasse. „Und zweitens keine Rezension!“ Auch wegen dieser Besorgnis konnte ich ihn beruhigen und trug nun mein Anliegen vor. Er nickte Gewährung, studierte sehr gründlich meine Paßkarte, die ich ihm zur Bestätigung des Gesagten übergab, rief mir zweimal ein gebieterisches „Setzen Sie sich!“ zu, da ich noch immer stehend wartete, und schickte sich an, mir einen Ausweis für die Bibliothek zu schreiben. Dabei erkundigte er sich nach meinen besondern wissenschaftlichen Absichten, und als ich nun von den Vorarbeiten zu einem größeren Buch über Klopstock redete, fiel er mir ins Wort: „Sind Sie derselbe, über den Ludwig Geiger jüngst in der ‚Allgemeinen Zeitung‘ geschrieben hat?“ Ich bejahte; da wandte er sich mit einem fast feierlichen Pathos zu mir: „Reichen Sie mir Ihre Hand! Jetzt kenne ich Sie.“ Und nun schrieb er mir eine sehr wirkungsvolle Empfehlung, auf die hin ich Bodmers Nachlaß ausgiebig und ungehindert benutzen und sogar ungedruckte Handschriften über Nacht nach Hause mitnehmen durfte, um mit der Abschrift rascher vorwärts zu kommen. Dann begann Kinkel liebenswürdig und gemütlich zu plaudern, von Zürich und dem Blick aus den Fenstern seiner Wohnung auf die Berge, von Bodmers Wohnhaus und andern Erinnerungsstätten, die er mir gern gezeigt hätte; aber er wollte schon in wenigen Stunden abreisen zu seiner Familie nach Seewis in die Sommerfrische. Gleichwohl hielt er mich immer noch eine Weile zurück, wie oft ich auch Abschied nehmen wollte. Was er alles sprach, weiß ich nicht mehr. Ich erinnere mich nur des seltsamen Eindrucks, den die Einmischung schweizerischer mundartlicher Formen (Bergli und dgl.) in seine hochdeutsche Sprache mir machte.

Um der Teilnahme willen, die Sie für meine ersten Arbeiten über Klopstock mit so sichtlichem Erfolge bekundet haben, darf ich jetzt auch für die paar Nachträge zu meiner Ausgabe der „Oden“ (Stuttgart 1889) um freundliche Aufnahme bitten.

Die älteste Fassung der Jugendode „An Ebert“ konnte ich hier (Bd. 1, S. 38—42) nach einer Abschrift von Ring (= R) und einer zweiten, schon einige Aenderungen voraussetzenden Abschrift von Ebert (= E) mitteilen. Bei der Aehnlichkeit von Eberts und Klopstocks Handschrift konnte sogar der Zweifel auftauchen, ob diese

zweite Aufzeichnung nicht etwa von dem Dichter selbst herrühren sollte. Sie ist auch, was ich 1889 übersehen hatte und daher unerwähnt ließ, als Faksimile von Friedrich Götz wiedergegeben in der Sammlung „Geliebte Schatten. Bildnisse und Autographen von Klopstock, Wieland, Herder, Lessing, Schiller, Goethe. In einem befreundeten Cyclus und mit erläuterndem Texte" (Mannheim 1858, Autographentafel 1 und 2). Bei genauer Prüfung dieses Faksimile, das einer Handschrift von vier Großoktav- oder auch Quartseiten entspricht, finde ich durchweg volle Uebereinstimmung mit den Lesarten von E, die ich 1889 verzeichnet habe; nur für Vers 79 ist „bebenden" (statt des sprachlich richtigeren „bebendem") nachzutragen. Die Ode ist unterschrieben: „Klopstock"; darunter stehen noch folgende Zeilen eines Briefes, dessen Empfänger nicht genannt ist, vermutlich aber unter den Bremer Beiträgern gesucht werden darf:

Schicken Sie mir Ihre Ode, die Sie neulich angefangen haben. Schicken Sie mir auch sonst viel von Ihren Sachen, die ich noch nicht gelesen habe; auch von den Damen u. Demoisellen einen gemeinschaftlichen anakreontischen Kuß.

Ihr

Klopstock.

Das Datum fehlt. Die Schrift dieser prosaischen Schlußsätze weicht in mehreren Zügen von der der Ode ab; jedenfalls dürfte beides, die Ode und das sich anschließende Briefchen, kaum völlig gleichzeitig geschrieben sein. Aber auch mein früherer Zweifel, ob die Abschrift der Ode Klopstocks Hand oder nur die Eberts aufweise, wurde durch die wiederholte Vergleichung des Faksimiles nicht verringert.

Ferner erfuhr ich mehrere Jahre nach dem Erscheinen meiner Ausgabe durch Herrn Dr. Hermann Uhde-Bernays, daß die Handschriften der beiden späten Oden „An die rheinischen Republikaner" vom September 1797 (in meiner Ausgabe Bd. 2, S. 138 ff.) und „An die Dichter meiner Zeit" vom Januar 1800 (ebenda Bd. 2, S. 146 ff.) im Germanischen Nationalmuseum zu Nürnberg erhalten sind. Er teilte mir gleichzeitig die wichtigsten Lesarten der zweiten Ode mit. Für weitere Auskunft, namentlich auch über die erste Ode, bin ich dem Direktorium des Germanischen Museums zu aufrichtigem Dank verpflichtet.

Beide Oden sind in lateinischer Schrift aufgezeichnet; die erste nimmt zwei, die zweite drei Quartseiten ein. Die Angabe des Datums steht bei jener rechts über der Ueberschrift und lautet: „(Im

5*

6. Sept. 97)“ [so]. Sonst stimmt der Text, von unwesentlichen Kleinigkeiten der Rechtschreibung und Interpunktion abgesehen, mit dem der Abschrift in Gleims Nachlaß zu Halberstadt (= H) überein. Doch fehlt die Angabe des Versschemas, und in Zeile 56 heißt es „Er dunstet Pest!“ Die Lesart „durstet“ in H beruht auf einem Fehler des Abschreibers. Vers 13—16 fehlt wie in H, ebenso aber auch Vers 25—32; statt dieser 8 Zeilen hat die Nürnberger Handschrift nur folgende eine Schlußstrophe:

Wachst, oder hast du Träume? Euch Wachenden
Ward's also, daß ihr klughaft das Künftige
Des Volkes wittert, so in jeder
Leidenschaft Strom' unerrettbar treibet.

Die Nürnberger Handschrift bietet also die älteste Fassung der Ode mit dem ursprünglichen, bisher unbekannten Schluß, den Klopstock bald hernach durch die bekannten zwei Schlußstrophen (zuerst in O) ersetzte. H ist Abschrift der durch diesen neuen Schluß bereits veränderten Urhandschrift. Die Drucke T und Gg weichen davon neuerdings in einigen Einzelheiten ab.

Auch für die Ode „An die Dichter meiner Zeit“ gibt die Handschrift des Germanischen Museums die ursprüngliche, kürzere und stellenweise einfachere Fassung. Zwei später eingefügte Strophen (Vers 16—20 und 25—28) fehlen hier noch. Die erste Strophe lautet:

Die Neuern sehen heller, was Tugend ist.
In ihnen hebet sich, durch das reinere
Licht, diese spät gereifte Kenntniß
Höher das Herz, wie das Herz der Alten.

Vers 6 beginnt: „Weitwallend stäubet“ (statt „Der Künste Sieg gilt“). Vers 30 hat „Funken sprüht“, Vers 31 f. „selbst des Alterthumes | Treuste Verehrer“. Der Schluß (Vers 37—40) lautet:

Der Enkel siehet einst von Elysium
Achäas Schemen kommen, und euren Sieg
Mit edelm Lächeln (in dem Haine
Wehet es leiser um sie) verkünden.

Zu „amphiktyonische“ in Vers 33 gehört die Anmerkung: „In den pythischen Spielen, waren Amphiktyonen Kampfrichter und strenger als die Hellenodiken.“ Die in den Drucken M und Gg beigefügten Anmerkungen fehlen dagegen in der Nürnberger Handschrift.

Die österreichische Uraufführung von Lessings „Nathan“.

Von Alfred Klaar.

Lessing selbst stand der nächsten Theaterzukunft seines eben vollendeten Dramas „Nathan der Weise“ skeptisch gegenüber. Er hielt sein herrliches Gedicht für ein Testament, das in absehbarer Zeit bloß für eine esoterische Gemeinde bestimmt sei und nicht so bald den Weg zur Empfänglichkeit des versammelten Volkes finden werde. „Noch kenne ich keinen Ort in Deutschland,“ sagte er in der skizzierten Vorrede zum „Nathan“, „wo dieses Stück schon jetzt aufgeführt werden könnte, aber Heil und Glück dem, wo es zuerst aufgeführt wird.“ Streng chronologisch genommen, gilt dieser Segensspruch Lessings der Stadt Berlin. Der Theaterunternehmer Doebbelin brachte zwei Jahre nach Lessings Tode, vier Jahre nach dem Erscheinen des Dramas den „Nathan“ zuerst in der preußischen Hauptstadt auf die Szene. Ebenso bekannt wie dieses Datum ist indes die Tatsache, daß durch diesen, nach allen Berichten wenig geglückten Versuch dem Drama der Weg auf die deutschen Bühnen nicht gebahnt worden ist. Auf die Minderwertigkeit dieser Uraufführung deutet eine aus zeitgenössischen Quellen entnommene Anekdote hin, die folgendes erzählt: Am Tage vor der Aufführung traf der eitle, prahlerische Doebbelin, der sich bis in seine späten Tage rühmte, Lessings „Nathan“ „zuerst mit aller Würde neu dekoriert und neu gekleidet auf die Bühne gebracht zu haben“, mit dem Literaten Engel in einem Berliner Caféhause zusammen. „Morgen gebe ich Lessings Theaterstück ‚Nathan den Weisen‘,“ rief Doebbelin dem Engel zu. — „Nathan den Weisen?“ fragte der Literat verwundert, „wer spielt denn den Nathan?“ — „Den Nathan? Hm, ich, ich.“ — „Und den Weisen?“ — —

Indes, die Erfahrung lehrt, daß ganz große Dichtungen selbst durch schwache Aufführungen hindurchleuchten, und überdies sind die kritischen Berichte über die Darstellungen im achtzehnten Jahrhundert

— im Gegensatze zu unserer Redseligkeit in Theaterdingen — so spärlich und knapp, daß man der Meinung, die Aufführung habe alles verdorben, immerhin einigen Zweifel entgegensetzen kann. Ueberzeugender sind die Dokumente dafür, daß eine gewisse Geniertheit und Kleinlichkeit den Erfolg jenes ersten Versuchs herabgedrückt hat. Stellt doch ein Rezensent der „Berliner Literatur- und Theaterzeitung“ für das Jahr 1783 fest, daß die Judenschaft, wie sie sich selbst vernehmen ließ, „zu bescheiden war, eine Apologie anzuhören, die freilich nicht für die heutigen Juden geschrieben war“. Aus dieser Befangenheit auf zwei Seiten, die sich da entschleiert, kann man einen Schluß daraus ziehen, wie scheu, wie ängstlich man vielfach der mutigen Verkündigung eines reinen Menschheitsevangeliums gegenüberstand. Zwar soll „bei der Erstaufführung feierliche Stille geherrscht haben, jede rührende Situation beklatscht und allseits von Göttlichkeiten, welche das Lehrgedicht belebten, gemunkelt worden sein“; aber der äußere Erfolg blieb trotzdem aus, und bei der dritten Vorstellung war das Haus leer. Deswegen ist Berlin nichtsdestoweniger die geschichtliche Lessingstadt, der Ort, wo der freie, energisch aufklärende, reformierende Geist Lessings den stärksten Anhang fand und am tiefsten auf die Schicht eines gediegenen Bürgertums eingewirkt hat. Aber gerade, weil Berlin so lessingtreu, so historisch-kritisch im Sinne Lessings ist, hat es jene „Nathan“-Uraufführung nie in ein trügerisches, bengalisches Jubiläumslicht gerückt, nie verschwiegen, daß 1783 der großen Menge trotz alledem die Reife für den „Nathan“ fehlte, und es vorgezogen, sich auf die entscheidende dramaturgische Tat Ifflands von 1802 zu berufen, anstatt mit einem kulturgeschichtlichen Datum zu prunken, das doch in Wahrheit nicht den Ausgangspunkt der szenischen Wirkung des „Nathan“ bedeutet.

Der Ruhm der ersten entscheidenden „Nathan“-Aufführung wird denn auch gemeinhin den goldenen Tagen Weimars zugesprochen, in denen Goethe und Schiller zusammenwirkten, eine große geistige Ueberlieferung für Deutschland zu begründen. Dieser Ruhm wird dadurch nicht verdunkelt, daß Magdeburg, wie Erich Schmidt feststellt, um einige Monate voranging. Jedenfalls waren die Aufführungen in Weimar (28. Nov. 1801) und in Berlin (10. März 1802, nicht 29. Oktober, wie da und dort verzeichnet steht) die ausschlaggebenden für die szenische Belebung des Werkes. Aber zwischen dieser großen Bühneneroberung und jenem ältesten Berliner Versuch von 1783 liegt ein wichtiges Ereignis der „Nathan“-Geschichte, das auf österreichisch-ungarischem Boden spielt und nur in kurzen Notizen für das Ge-

denken festgehalten ist. Schon um die Mitte der achtziger Jahre, bald nach dem verunglückten Versuche Doebbelins, hat die Stadt Preßburg, deren Theatergeschichte überhaupt mancherlei Merkwürdiges bietet, den „Nathan" zur Aufführung gebracht, und zwar allem Anschein nach mit vollem Erfolge. Die Notiz darüber habe ich zuerst in Danzels Lessingbiographie (ergänzt und herausgegeben von Guhrauer, später von Maltzahn und Boxberger, II, Berlin 1881, S. 469) gefunden, wo in einer Note die Tatsache vermerkt und auf den Gothaschen Theaterkalender 1786 als Quelle verwiesen ist. Auch Erich Schmidt gedenkt in seiner Lessingbiographie des Umstandes in dem kurzen Satze: „Die Verdienste eines gewissen Seipp durch eine Preßburger ‚Nathan'-Aufführung im Sommer 1785 blieben ganz im stillen."

Der Fährte dieser Notizen, die mich lebhaft interessierten, bin ich gelegentlich nachgegangen. In der Berliner Kgl. Bibliothek wurde mir die Quelle Danzels, der Theaterkalender auf das Jahr 1786 (Gotha, bei Karl Wilhelm Etlinger) erreichbar. In dem nach manchen Seiten hin anregenden Büchlein in Taschenformat und augenmörderisch kleiner Schrift, findet sich eine kurze Jahresgeschichte der National- und Stadttheater sowie der in Deutschland und Oesterreich saisonweise spielenden Gesellschaften. Der kleine Abschnitt „Seipp'sche Gesellschaft" bietet eine Uebersicht des Personals (der Unternehmer, Herr Seipp, steht an der Spitze und wird dann als Schauspieler für Väter, Charakterrollen, Komische Alte und Pedanten, noch einmal angeführt) und zum Schlusse folgende Anmerkung: „Die Gesellschaft spielt in dem neuen Schauspielhaus zu Preßburg. Herr Seipp war der erste, der in den K. K. Erblanden den ‚Tartüffe' und erst ohnlängst ‚Nathan' von Lessing auf die Bühne brachte. Uebrigens werden alle guten ein- und ausländischen Produkte von dieser Gesellschaft aufgeführt."

Das ist meines Wissens der ganze chronikale Halt für die erste „Nathan"-Aufführung in Oesterreich und höchst wahrscheinlich für den ersten „Nathan"-Erfolg. Sicherlich würde die Tatsache nicht im Gothaschen Kalender jener Tage mit unverkennbar rühmender Tendenz hervorgehoben werden, wenn die Aufführung nicht nach achtbaren Zeugnissen Anklang beim Publikum gefunden hätte. Im übrigen kann ich zu dieser theatergeschichtlichen Erinnerung — abgesehen von einem Preßburger Beitrag, von dem noch die Rede sein soll — nur noch die an Gewißheit grenzende Vermutung beibringen, daß Direktor Seipp, dessen kräftige literarische Initiative in dem

zeitgenössischen Jahrbuch anerkannt wird, identisch mit Christoph Seipp ist, der, wie bei Goedeke verzeichnet steht, 1785, also im Jahre der Preßburger „Nathan"-Aufführung ein Trauerspiel: „Für die Gebieterin sterben", in Preßburg veröffentlicht hat. Der Preßburger Theaterdirektor der achtziger Jahre war also ein literarisch produktiver Mann und hatte auch als Bühnenleiter den Ehrgeiz selbständigen Schaffens. Schlagfertig nützte er die Erleichterung der Zensurverhältnisse unter Josef II. aus, um Lessings „Nathan" und den bei den Dunkelmännern nicht minder verpönten „Tartüffe" von Molière auf die Szene zu stellen.

Als ich diese bescheidenen Ergebnisse meiner Nachforschung in einer vielgelesenen Wiener Zeitung („Neues Wiener Tagblatt" vom 27. Januar 1905) mitteilte, gab ich österreichischen Theaterhistorikern die Anregung, die Spur weiter zu verfolgen, und wandte mich zugleich auffordernd an die Stadt Preßburg, aus ihren Archiven heraus mehr Licht über die so kurz berichtete Tatsache zu verbreiten. Die zuletzt erwähnte Annäherung blieb nicht unfruchtbar. Der Stadtarchivar von Preßburg, Herr Josef Batka, richtete alsbald an das „N. Wiener Tagblatt" den folgenden orientierenden Brief, der am 1. Februar 1905 in der genannten Wiener Zeitung und tags darauf in der „Preßburger Zeitung" erschien:

Die „Nathan"-Aufführung des Jahres 1785 in Preßburg.

Pozsony (Preßburg), 29. Januar 1905.

Sehr geehrte Redaktion!

Der Theaterforscher Alfred Klaar hat in Ihrem Morgenblatte vom 27. d. ein Feuilleton über die „Nathan"-Première des Jahres 1785 in unserer Stadt unter dem Theaterdirektor Christoph Seipp veröffentlicht. Ueber seine freundliche Aufforderung theile ich in freudiger Erfüllung meiner Amtspflicht mit, daß die Urangabe über die hiesige erste bedeutsame Aufführung des „Nathan" sich bis heute nur in der im Gothaer Theaterkalender 1786 stehenden und durch Klaar im Feuilleton mitgetheilten Notiz findet. Das kommt auch in den „Denkwürdigkeiten des Schauspielers Friedrich Ludwig Schmidt 1772 bis 1841", Herausgeber Uhde, 2. Auflage, erster Theil, Stuttgart, Cotta 1878, vor. Dort heißt es im Text: „So erwachte nach 18jährigem Todesschlaf ‚Nathan der Weise' zu neuem Leben auf der Bühne*) . . . am 27. Juli 1801 in Magdeburg." Die Anmerkung unter *) hat aber folgenden

Wortlaut: Das ist nicht wahr. Nach C. Theoph. Döbbelin hatte ein Schauspieldirektor, Seipp, der „in dem neuen Schauspielhaus zu Preßburg" spielte, den „Nathan" auf die Bühne gebracht, und zwar laut Gothaer Theaterkalender auf das Jahr 1786 (Seite 205) „erst ohnlängst", also — da die Beiträge zum Theaterkalender bis Ende August in des Herausgebers Händen sein mußten — etwa im Juli 1785.'

Leider meldet die „Preßburger Zeitung" vom Jahre 1785 nichts über diese Aufführung. Nur im 68. Stück derselben vom 24. August 1785 liest man, wie folgt: „Nachdem wir die verdienstlichen Bemühungen, welche unser Theaterdirektor, Herr Christoph Seipp, zum Vergnügen und der Unterhaltung unseres Publikums verwendet, nach Gelegenheit erwähnen: so können wir auch nicht unbemerkt lassen, daß nur der Fleiß und Eifer dieses rechtschaffenen Mannes, wie zeither, also auch in den letzten Wochen hindurch, gewählte, vortreffliche Stücke jeder Art sehen ließ." In der „Geschichte der Schaubühne in Preßburg. Zum Vortheil der Henriette Schmidtin, Einsagerin, bey der Christoph Seippischen Schauspielergesellschaft aufgesetzt. Preßburg 1793" kommt nur vor: „Schikaneder ging Julius 1784 nach Pest. Kumpf folgte mit der Oper im August; zu Ende September kommen beyde nach Preßburg zurück, gingen im Oktober nach Wien ins Theater nächst dem Kärnthnerthor und hatten daselbst ausnehmend Glück. Sie bezahlten zu Preßburg für jedes Schauspiel zehn Gulden. Diese Pachtzahlung übernahm im Dezember des nämlichen Jahres Seipp von demselben, spielte das ganze Jahr 1785 durch; im Jahre 1786 gleichfalls bis Ende Dezember. Dann ging er nach Ollmütz. Er unterhielt während diesen zwey Jahren blos sprechendes Schauspiel." Seipp spielte dreimal in unserer Stadt. Zum ersten Mal vom November 1776 bis zum April 1777, zum zweiten Mal vom Dezember 1784 bis zum Dezember 1786 und zum dritten Mal von 1791 bis 1793. Gestorben in Wien. Alle in unserem Archiv und der „Preßburger Zeitung" dieser Jahre vorgefundenen Daten über Christoph Seipp habe ich im Jahre 1901 für den Schriftsteller Dr. E. Horner in Wien selbst kopirt und ihm auf sein Ansuchen zum Zwecke einer Arbeit über Seipp mit Vergnügen selbstlos zu Gebote gestellt. Es sei noch erwähnt, daß Lessing bei Gelegenheit seines Wiener Aufenthaltes auch unsere Stadt aufgesucht hat.

Ergebenst

Johann Batka, Stadtarchivar.

Für die weitere Forschung sind in dem dankenswerten Briefe des Preßburger Stadtarchivars einige Fingerzeige gegeben. Namentlich der Aufenthalt Lessings in Preßburg (im Jahre 1775), der bei Erich Schmidt nur ganz beiher erwähnt wird, ließe sich vielleicht mehr ins Licht stellen, was um so willkommener wäre, als die Mitteilungen über die Wiener Tage des „Nathan“-Dichters überhaupt noch sehr der Klärung bedürfen. Vorerst müssen wir uns mit der Tatsache begnügen, daß in der alten ungarischen Krönungsstadt, die sich heute nur noch Pozsony nennt, aber bis weit in das neunzehnte Jahrhundert hinein als Preßburg eine überwiegend deutsche Kultur besaß, die erste „Nathan“-Aufführung von unbestrittenem Erfolge stattgefunden hat. Wenn man sich erinnert, mit welchen Schwierigkeiten später das Drama in Oesterreich zu kämpfen hatte, mit welchen Mühen Schreyvogel die verhältnismäßig späte Burgtheateraufführung im Jahre 1819 durchsetzte, und welche Veränderungen das Stück erleiden mußte, um in den Tagen der Heiligen Allianz möglich zu werden, so gewinnt diese Tatsache noch an Bedeutung. In jener Burgtheateraufführung wurde aus dem Patriarchen ein Großkomtur gemacht, aus dem Klosterbruder ein Diener, und wo in der berühmten Parabel vom Glauben gesprochen wurde, mußte das Wort „Wahrheit“ dafür gesetzt werden. Seipp hatte gewiß nicht mit solchen Widerwärtigkeiten zu tun. Sein Unternehmen fiel in die Blütezeit der josephinischen Aufklärung, bildet ein Denkmal für den Geist dieser Aufklärungszeit und dessen unmittelbaren Zusammenhang mit Lessings Wirksamkeit und einen Beitrag zu der reichen deutschen Kulturgeschichte des österreichischen Bodens. Als ein kleines Stückchen Theatergeschichte sei der erneute Hinweis auf die erste österreichische „Nathan“-Aufführung diesen Blättern eingefügt, die dem Historiker unserer klassischen Zeit und dem Vorsitzenden der Gesellschaft für Theatergeschichte gewidmet sind.

Maler Müllers Auferstehung.

Von Ludwig Fränkel.

Die ‚schöne Literatur‘ eines Zeitalters zu durchforschen, dessen Wesenheit das Kreisen kühn emporringender Triebe bestimmt und das Schaffen vollbewußter überdurchschnittlicher Persönlichkeiten erfüllt, bietet stets einen besonderen Anreiz. So übten auch auf die fachmäßig literarhistorische Beschäftigung Ludwig Geigers, des, dem diese Blätter zum gemeinsamen Angebinde beisteuern wollen, stets solche Abschnitte des neuzeitlichen geistigen Lebens maßgebliche Anziehungskraft aus. Kein Wunder ist es daher für einen mit dem runden halben Jahrhundert seiner wissenschaftlichen Lebensarbeit Vertrauten, ihn nimmer müde in der großen Renaissance oder in der frühlingsschwangeren Spanne vom Jungen Goethe bis zu den Ausläufern der deutschen Romantik sich tummeln zu sehen. Wo begegnet einem eine ähnliche Fülle ausgewachsener Eigenmenschen, wie innerhalb der Bewegung des Sturms und Drangs in den Siebzigern des 18. Jahrhunderts, deren Großgeister man unter dem Schlagwort „Die Genieperiode“ zusammenzufassen beliebte? Und wo geben uns mehr verzwickte Alltags-Widersacher knifflige Rätsel zu lösen, harte Nüsse zu knacken auf als in den verschiedenen Abschattungen eben jener buntfarbigen Romantik?

Mit diesen beiden Richtungen, außerdem auch mit der in Italien wurzelnden Renaissance neuzeitlicher Kunst, verknüpfen den Mann, dessen Neuaufstieg auf der Ruhmesleiter unsere Betrachtungen nicht ohne Bezug auf den Jubilar des 5. Juni 1918 gelten, unzerreißbare Fäden. In, teilweise sogar aus dem meist arg mißverstandenen „Sturm und Drang“ ging er hervor, und im Sinne dieser einschneidenden Umwälzung entstanden in erstaunlich ununterbrochener Reihe seine bestimmenden, zudem nachhaltigen ersten Würfe. Dabei schlägt manche Saite seiner Leier nach frühem selbständigen Klange, besonders als Idylliker, hinter Klopstock, Geßner u. a., und nach Pflege einer den dramatischen Weggefährten verwandten Weise, immer wieder Töne echter Gefühlsseligkeit an, die

keineswegs die abgetretenen Pfade der dazumal modischen Empfindsamkeit wandelte. So steht er wie ein älteres, geistig vollbürtiges Mitglied des mit jenem Taufnamen Romantik abgestempelten Gesamtkreises da, wenn auch infolge seiner frühzeitig ablenkenden äußeren Schicksale seitwärts, verschollen, fast vergessen, jedenfalls aber fortlaufendem Wirken längst verloren. Zweifellos trägt ja daran wesentliche Schuld mit, daß er über drei Fünftel seines langen — 1749 bis 1825[1]) — Erdendaseins fern auf dem Pflaster am Tiberufer hingefristet hat.

Allerdings war „Maler Müller" — Vornamen Johannes Friedrich — auf der kurz dauernden Höhe seiner Wirksamkeit unter den deutschen „Neutönern" (wie man viel später sagte) eine wohlbekannte Erscheinung und noch in seinen alten Tagen, obwohl seit Jahrzehnten aus dem Zusammenhange der Entwicklung unseres Kunststrebens herausgerissen, immer noch eine vielgenannte Gestalt gewesen. Das Hausbackene des Familiennamens war durch die nach Goethes Ansicht „zu früh" erfolgte Wahl der Schriftstellerbezeichnung „Mahler Müller" ebenso vermieden wie etwa Verwechselungen bei Goethes bekanntem Weimarer Berater Schweizer Ursprungs, dem „Kunscht-Meyer"[2]). Und dazu traten zwei sonst kräftige Beihilfen, um die Teilnahme für den mannigfach ausgreifenden merkwürdigen Geist rege zu erhalten. Erstlich das immer neu aufgefrischte handgreifliche Wohlwollen seines heimischen Fürstengeschlechts, der allezeit vorurteilslos künstlergönnerischen Pfälzer Wittelsbacher, die seit 1777 auf dem Münchner Thron saßen; sodann die nie ganz abreißenden Beziehungen des im nächsten, seinem 30. Jahre

[1]) Ueber das Geburtsjahr vergleiche Anhang I.

[2]) Auffällig, wie Goethe, der ja für die Geldmittel für Müllers Italienaufenthalt das empfehlende Wort gesprochen hatte, diesen nie heranzog, um seine ruhelose römische Wißbegier zu befriedigen. So spielt denn auch Müller im Briefwechsel zwischen Goethe und Meyer während des römischen Aufenthalts des letzteren nicht die geringste Rolle, außer gelegentlich seiner Streitschrift wider Fernow und Carstens in Schillers „Horen" 1797: vgl. Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 32 (1917), S. 433, 448, 450, und dazu O. Harnack im Goethe-Jahrbuch Bd. 17, S. 27/28, sowie desselben Anmkg. 21 auf S. 230 seiner Ausgabe des Goetheschen Briefwechsels „Zur Nachgeschichte der italienischen Reise", Schriften der Goethe-Gesellschaft Bd. 5 (1890). Des angesehenen Heinrich Meyer, K. Ph. Moritz', Tischbeins Berichte trugen sicher viel zu Müllers übelm Ruf in Deutschland bei. Bisher kaum beachtet wurde ein offenherziger Dank- und Bettelbrief Müllers an Wieland vom 29. Juni 1778, den ich für das Germanische National-Museum 1892 erwarb und Rud. Schmidt in dessen „Anzeiger" April 1893 abdruckte (Auszug Goethe-Jahrb. Bd. 15, 359).

nach Rom übergesiedelten unsteten Einspänners zu heimatlichen mit- oder nachgeborenen Musengenossen. Aber die Gunst seines eindringlichen Förderers, Ludwigs I. von Bayern, des Teutschen[3]), erstarb in dessen Fürsorge für die letzte Ruhestätte des in Italien altersschwach geschiedenen Greises 1851/52, als der königliche Mäzen, seit dem „tollen Jahr", selbst im Ruhestand war. Anderseits war der anfängliche Feuereifer der Romantiker für Müller ziemlich schnell verraucht. Wie bald und völlig verglomm die Hitze, mit der sich 1805 Ludwig Tieck auf seiner stilgemäßen Romfahrt an den angejahrten Cicerone heranschlängelte, seine Parteifreunde, so sofort die Brüder Schlegel[4]), für ihn gewann, ja sogar eifrigst Herausgebersporen an ihm verdiente[5]). Nur bei fremden, vornehmlich wohl deutschen Romwanderern, die, sei es als Ausüber, sei es als Genießer, mit beiden Beinen im Lager der bildenden Künste standen, lebte der gesellschaftlich, wirtschaftlich, schöpferisch arg Heruntergekommene in leidlichem Andenken[6]). Dafür erbrachten uns des Malers und Radierers Ludwig Emil Grimm (1790—1865), des jüngsten Bruders Jakobs und Wilhelms, erfahrungssatte „Erinnerungen aus meinem Leben"[7]) bündige Belege. Und in Friedrich Noacks durchweg verläßlichem Urkundenbuch „Deutsches Leben in Rom 1700 bis 1900" (1907) steht der Verrömerte, das lebendige Adreßbuch, ja, der Bärenführer der Landsleute geworden, selbst an reichhaltiger Nachschlagestelle. Endlich macht der im Beweggrund nicht recht klare Uebertritt Müllers zum Katholizismus, 1779/80 in Rom nach einer Krankheit vollzogen, schon als erster der Art unter den im Bannkreis des Vatikans aufhältigen mystisch angehauchten deutschen Romantikern und Nazarenern des Pinsels oder

---

[3]) Man sehe hierüber B. Seufferts ausgiebige Mitteilungen i. d. Monatsschrift für die Geschichte Westdeutschlands IV 662—83 und V 611—15. Eine Uebersicht über das Verhältnis Müllers zum Hause Wittelsbach von Jugend an darf ich nach Max Oesers Angaben in baldige Aussicht stellen.

[4]) Friedrich Schlegel eröffnete ihm 1811/12 die Spalten seines „Deutschen Museums" (vgl. ebenda, Heft IX, 1813, S. 247—66, Schlegel und E[ckstein] über Müllers Werke) für briefliche Kunstnachrichten aus Rom.

[5]) Ueber diese älteste Müller-Ausgabe vergl. Anhang II.

[6]) Mit Müllers Tod scheint sein Gedächtnis an Ort und Stelle sogar bei dort entzückt landenden bedeutenden deutschen Dichtern erloschen zu sein. Wenigstens stößt man weder in des Grafen Platen gedruckten Tagebüchern noch in Wilhelm Waiblingers mir handschriftlich vorliegenden Berichten aus den allernächsten Jahren ihres römischen Aufenthalts auf irgendeine Spur des vieljährigen Vorläufers.

[7]) Vortrefflich mit Ergänzungen und Erläuterungen herausgegeben von Adolf Stoll (1911; neue Aufl. 1913), S. 246, 248 f., 608 $_{66}$; S. 256 Müllers Bildnis von Grimm 1816.

des Verses, starkes Aufsehen diesseits der Alpen[8]). Schon der noch im Jahr 1780 ausgegebene „Kirchen- und Ketzer-Almanach" aufs Jahr 1781, auf den berüchtigten sittenlosen Rationalisten K. Fr. Bahrdt in Halle zurückgeführt, schließt die siebenzeilige Aufnahme des sechsten Namensvetters (S. 124) — „unter allen Müllern der einzige, der Genie hat" — mit dem ankreidenden Satze: „Er ist jetzt in Rom, und daselbst katholisch geworden." Desgleichen lesen wir an der Spitze der mannigfach lobenden Charakteristik, die ihm der — Friedrich Schulz beigelegte — kuriose „Almanach der Belletristen und Belletristinnen fürs Jahr 1782" S. 150 und 151 widmet: „sol jetzt in Rom zur katholischen Kirche übergetreten sein." Man erging sich lange in leeren Vermutungen über den Anlaß. K. Fr. Rinne[9]) schrieb 1843: „Er ging später, wahrscheinlich von dem romantischen und dem Kunstmomente, das in dem Katholizismus liegt, geleitet, zu diesem über, wie er überhaupt zu den ersten gehört, die das Romantische nach seinem geistigen Wesen wieder gebrauchten." Und doch sagt uns Wilhelm Heinse, der mit ihm in den ersten römischen Jahren „täglich und stündlich" beisammen war und sich mit ihm „bis aufs Herumraufen" zankte, in einem Briefe an J. F. Jacobi[10]) vom 15. September 1781: „Müller erweist mir hier viel Freundschaft; ich wohne in seinem vorigen Quartiere, wo er krank lag und man ihn katholisch gemacht hat. Er sagt: es wäre schändlich, daß man mit einem Leichnam so umgegangen sei; jetzt könne er es nun nicht ändern . . . Kobel[l][11]) . . . versichert mich, daß Müller in den letzten Zügen gelegen habe, als es geschehen sei." Von Erich Schmidts[12]) Aussage: „Halb in der Erschlaffung der Krankheit, halb aus Nahrungssorgen trat er zum Kummer seiner strenglutherischen Familie in den Katholizismus über, ohne jedoch eine mystische Richtung einzuschlagen; die neue Konfession war ihm gleichgültig" scheinen mir alle Voraussetzungen in der Luft zu schweben, wenigstens unbeweisbar, dagegen die zwei Folgerungen glatt einleuchtend. Eben darum nämlich mag man ihm in Heimat und

---

[8]) Von damals an fehlt die Angabe darüber kaum bei der geringfügigsten Erwähnung Müllers in literarhistorischen u. a. Handbüchern, obwohl der Vorgang doch weder auf sein Leben noch auf sein menschliches oder gar sein künstlerisches Wesen irgendwelchen Einfluß hinterließ.

[9]) Innere Gesch. der Entwickelg. d. dtsch. National-Lit. II 324.

[10]) Auserles. Briefwechsel I 143; Heinse, hrsg. v. Laube IX 143; vgl. H. Hettner, G. d. d. L. im 18. Jahrh. ³ III 281.

[11]) Ferdinand, bekannter Maler, selbst katholisch: Seuffert, M. Müller, S. 5 $_2$ u. ö.

[12]) Allgem. Dtsch. Biographie 22 (1885), 534.

Vaterland diesen Schritt nicht verziehen, in dem doch sonst in derlei Dingen meist höchst weitherzigen Goetheschen Kreis sogar schwer nachgetragen haben. Anderenteils hat aber weder die katholisierende Romantik noch der so umsichtige Neuultramontanismus des 19. und des 20. Jahrhunderts Kapital daraus zu schlagen oder ihm die Stange zu halten versucht. Natürlich verzeichnen ihn die ausdrücklich katholischen Schriftsteller-Lexika, so J. Kehrein[13]), und die vorzugsweise katholische Bedürfnisse deckenden literarhistorischen Gesamtdarstellungen gehen auf ihn nach Gebühr ein, so die beste darunter, Lindemann-Ettlinger[14]), in „Opportunitätsrücksichten" die Uebertrittsursache erblickend: stolz auf solchen Gewinn einer Seele ist keiner jener katholischen Stimmführer. Schließen wir unmittelbar daran die Tatsache, daß auch in der neuesten Zeit die ungemein rührige ultramontane Publizistik sowie die damit verbundene ungescheut nachforschende Literaturkritik (H. Cardauns, K. Muth u. a.) und die verwandte bienenfleißige der Jesuiten (Kreiten, Diel, Baumgartner) an Müller wie verächtlich vorübergingen und -gehen. Demgemäß hat sich auch allerjüngst zwar manche einzelne gutkatholische Persönlichkeit, auch der oder jener Diasporapfarrer, an der Erweckung des schlummernden Konvertiten beteiligt, aber die Zentrumspresse mit ihrer feinen Spürnase verzichtet, den jetzigen künstlichen Nachruhm auszuschlachten oder etwa sich dafür ins Zeug zu legen; höchstens unterbreitet sie ihr verfügbar gemachte einschlägige Mitteilungen ohne Zusatz schmunzelnd der Oeffentlichkeit. Ich spreche hier aus meinen vielfältigen Erfahrungen während der Jahre 1916—18. Daß ich hier in solcher Breite dieses Verhältnis heranziehe, hat den Grund in dem Wunsche, von vornherein ein für allemal den Verdacht abzulehnen, als ob die im Gange befindliche Auferweckung des Scheintoten auf begeisternder Hilfe oder gar einseitiger Mache seiner nachherigen Glaubensbrüder beruhe oder überhaupt auf eine Stütze bei solchen rechnen dürfte. Noch heute trauen ihm die vor- oder scharfsichtigen ausgesprochenen Katholiken gleichsam nicht über den Weg.

Kehren wir nach dieser grundsätzlichen Abschweifung bis in unsere Tage zur Frage des Fortlebens nach dem Tode zurück. Da ergäbe Nachprüfung der meistens mageren Niederschläge durch das zweite und dritte

[13]) Biographisch-literarisches Lexikon der katholischen deutschen Dichter, Volks- und Jugendschriftsteller im 19. Jahrhundert I (1868) S. 282/83; enthält da eine gedrängte Fülle literarhistorischer Nachweise.

[14]) 9. und 10. Aufl. (1915) II 120—122; ihm verdanke ich den Hinweis auf J. Mumbauers Aufsatz „Maler Müller in Rom" in der Römischen Quartalschrift, Supplementheft XX 133 ff.

Viertel des 19. Jahrhunderts[15]) recht lehrreich Beschränkung auf die Listen der Nachschlagewerke und in der Regel kanonmäßigen Angaben der literaturgeschichtlichen Hilfsmittel[16]). Bezeichnend war und bleibt, daß das, was der entflammte ästhetische Erwecker seiner Lieblinge, Hermann Hettner, wie ein Cherub in der Morgendämmerung von Maler Müllers erstem Auferstehungstag, für ihn getan, fest in der Schar der Fachleute haften blieb, obwohl er nicht nur kritisch eine Lanze für ihn brach[17]), sondern auch als wohlbedachter Herausgeber[18]) Verdienst um ihn erwarb. So nahm Hettner, der sonst nie auf Texterneuerung ausgehende Aesthetiker und Literaturpsycholog, mit dem Versuch einer ausgedehnten, möglichst vielseitigen Neuausgabe nach beinahe zwei Menschenaltern Tiecks Absicht vor einem kritischeren Geschlecht auf. Damit war nun freilich das Eis gebrochen. Der nächste Pfadweiser, Karl Weinhold, der umsichtige Germanist Grimmscher Schule, eröffnete, wohl im Zusammenhange mit seinem später, 1881 der Lyrik, 1884 dem dramatischen Nachlaß, 1887 der „Sicilianischen Vesper“ von Lenz, dem unseligeren Altersgenossen und ursprünglichen Strebensverwandten, fruchtbar gewordenen Abschwenken vom strengen Fach, den Reigen der deutsch philologischen Entdecker der aufklärungswürdigen Genialität Maler Müllers. Weinhold beleuchtete 1872[19]) die, jedoch seitdem mehrfach umbeurteilten Beziehungen Müllers zu Goethe und veröffentlichte 1874[20]) Beiträge zu Müllers Schriften nebst „Faust“-Szenen und 14 Gedichten. Im nächsten Jahre gab Hans Graf Yorck von Wartenburg, der 1873[21]) als eine Nachlese zu den Sammlungen der Werke die Lyrik[22]) zusammengetragen

---

[15]) Es ließen sich dafür die unter 13 angedeuteten dankenswerten Nachweise Kehreins reichlich vermehren; beinahe alle berücksichtigenswerten gibt er jedoch an die Hand. Zum Ganzen vgl. Seuffert, Maler Müller, S. 36—40.

[16]) Ausnahmen, wie Gervinus, auch Jos. Hillebrand, selbst Heinrich Kurz bestätigen die Regel. Man kann einen ergiebigen Spaziergang „Maler Müller in der Literaturgeschichte des 18.—20. Jahrhunderts“ planen. Nach Seuffert R. Prölß, Gsch. d. neuer. Drms. III 2, 57.

[17]) Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert, III. Buch, 1. Abschnitt, 5. Kapitel.

[18]) „Dichtungen“, zweibändige Auswahl, die Mehrzahl der Werke enthaltend, mit gerecht abwägender Einleitung (von 1866: s. Goedeke, Grundriß IV[3] 1, 904, 39): in der Bibliothek deutscher Dichter des 18. Jahrhunderts, Leipzig 1868.

[19]) Preußische Jahrbücher Bd. 30, S. 51—67.

[20]) Archiv f. Literaturgeschichte III S. 495—523.

[21]) Ebenda IV S. 43—56 u. 539. [22]) Gedichte von Maler F. M.

hatte, ein chronologisches Verzeichnis der Schriften, die 37 Nummern der ersten Liste K. Goedekes (Grundriß ¹ III 677)[23]) berichtigend, aber 1912 von der „Maler Müller-Bibliographie" des als Goethe- und Heine-Sammler und -Verzeichner glänzend bewährten Leipziger Buchhändlers Friedrich Meyer weit überholt[24]).

Mit Weinholds Eingreifen stehen wir am Rande des Aufschwungs der germanistisch gestützten literarhistorischen Studien, den der Frühling des neuen Deutschen Reiches sah und mitveranlaßt hat. Diese eindringliche und erfolgreiche Rücksicht auf das Schrifttum der neuklassischen Aera und ihre fesselnden Träger[25]) nahm die Schule Wilhelm Scherers vom wiedergewonnenen südwestlichen Bildungsmittelpunkt Straßburg aus während des kurzen Jahrfünfts 1872—77, da dieser Meister, an Jörg Wickram und die fruchtbare Erzählerschar vor, in und nach der Reformation angelehnt[26]), vom Dämmern der literarischen Neuzeit her die Wurzeln einer ebenso umfänglichen wie tiefen Schriftstellerei im alten oberrheinischen, sowohl fränkischen als alemannischen Sprachboden, bloßlegen lehrte. Ein Beginnen, worin ihm danach sein kenntnis- und verständnisreicher Amtsnachfolger, der unermüdliche Ernst Martin, insbesondere auf rein Elsässer Erde, als glücklicher Gründer, Leiter und Hauptvorarbeiter musterhafter Unternehmungen gefolgt ist. Diese kolumbusgleiche Wirksamkeit des weitblickenden, entwürfevollen Scherer[27]) kam Müller zugute, wie dem Straßburger Heinrich Leopold Wagner in Erich Schmidts, der ja der Lieblingsschüler und in seinem weit begrenzteren Bezirk der Planvollstrecker Scherers war, eigentlicher Erst-

[23]) Allerdings bietet nun seit 1916 Band IV, 1. Abteilung, dieses unvergleichlichen Orakels in der 3. Auflage, S. 890—907, aus August Sauers und Wolfgang Stammlers Feder (s. von diesem: „Neues zu Maler Müllers Leben und Schriften": Ztschr. f. Bücherfreunde, N. F. V 1, 93—96) kritisch-biobibliographisch das Gründlichste, was man sich wünschen kann.

[24]) Machte 1912 die 1777 von Unbekanntem erschienene seltsame Satire (teilweise gegen die Wertheriaden) „Kukuk an meinen lieben Müller in Mannheim" — in 100 Stück mit alten Besprechungen — zugänglich. Neudruck der „Balladen" 1. Ausg. (1776) in 150 Stück für die Generalversammlung der Gesellsch. der Bibliophilen, München, 26. Septb. 1909.

[25]) Auch von ganz anderer beachtenswerter Seite: H. Grimm, „Der Maler Müller und Goethe": „Spenersche Ztg.", Berlin, 28. Juli 1872, Nr. 208, Mrg.-A. (u. a. für Auffrischung der „Genovefa" des naturkräftigen Dramatikers, eines Nachbarn Kleists, auf der Volksbühne).

[26]) Das Heft 21 der hauptsächlich von Scherer begründeten „Quellen und Forschungen usw." (1877), lehrreich für sein seinen Jüngern vererbtes Auftreten gegen veraltet dünkende Anschauung und Art.

[27]) Ich vermisse diesen Gesichtspunkt, südwestdeutsche Ausgrabe- und Aufklärungsarbeit anzuregen, bei Scherers Jugendbekanntem Adelbert Horawitz in der Gedächtnisschrift „W. S." (Wien 1886), V. Basch' methodo-

lingstat[28]) und dem im Elsaß auftauenden, zuerst über den Strang hauenden Lenz. Für diesen folgte freilich E. Schmidts Tätigkeit[29]) neben andern der älteren des Elsässer Bannerträgers Adolf Stöber von 1842 und sonstiger, teilweise deutschrussisch-landsmannschaftlich angelockten Halbberufenen. Das durchweg polemisch gemeinte und darum sachlich sowohl unerfreuliche wie wenig ergiebige Einbohren des Neustraßburgers Prof. Johann Froitzheim in die von Scherer angeschnittenen Gefilde und Fragen ist ein unmittelbares Aufbegehren dagegen[30]), wie auch die Goethes Sesenheimer Friederikenerlebnis widerspiegelnden Bilder der österreichische Feuerkopf auf dem reichsländischen deutschsprachlichen Lehrstuhl wohl mittelbar hervorgerufen hatte.

Für Friedrich Müller wie für Wagner, Lenz, auch Maximilian Klinger, der eher als engster Frankfurter Stadtbruder Goethes auf die Tagesordnung kam, lieferte Schmidt seine großzügigen Lebens- und Charakterabrisse in der Allgemeinen Deutschen Biographie, die, wie bei ihm üblich, mit blitzartigen Schlaglichtern durchsetzt sind. Darin wurde allerdings Müller erst im Jahre 1885 im 22. Band (Seite 530 bis 535) fällig. Einem der gewissenhaftesten Jungmannen jener Schnellblüte neudeutscher Literaturforschung, Bernhard S e u f f e r t, verdankt man die erste aktenmäßige Darstellung in der stoffübervollen Monographie „Maler Müller. Im Anhang Mitteilungen aus Müllers Nachlaß“[31]) (Berlin 1877[32]), die allerdings nicht gerade übertrieben liebevolle

logischem Rückblick „W. Sch. et la philologie allemande“ (Nancy 1888) und in E. Schmidts natürlich enger gespanntem Nachruf im Goethe-Jahrbuch Bd. 9 (1888) S. 248—62 (vgl. 256 unten). Man denke auch an Scherers Vergegenwärtigung des ganzen geistigen Lebens, voran der älteren Dramatik, in Lorenz' und seiner „Geschichte des Elsaß“ seit 1872.

[28]) „H. L. W., Goethes Jugendgenosse, nebst Briefen“ (1875, 2. Aufl. 1879); dazu E. Schmidts Neudruck des einzigen durchschlagenden Erzeugnisses „Die Kindermörderin“ 1883 als Heft 13 von Seufferts Literaturdenkmln.

[29]) „Lenz und Klinger“ 1878; Sitzungsberichte der Berliner Akademie der Wissenschaften, Philol.-hist. Klass., 1901, S. 979—1017: „Lenziana“.

[30]) „Goethe und H. L. Wagner“ (1889), „Lenz, Goethe und Cleophe Fibich von Straßburg“ (1888), „Urkundliche Forschungen zu Straßburgs Sturm- und Drangperiode“ (1888), „Lenz und Goethe“ (1891); durchweg Streitschriften, teilweise auch Rettungsunternehmen. Froitzheims Veröffentlichungen zur Friederikenfrage zähle ich hier natürlich nicht auf.

[31]) Bei der 2. (Titel-)Auflage 1881 schrumpfte diese grundlegende Monographie durch unerklärten Wegfall des unersetzlichen Anhangs — man muß nun dessen ausgedehnten Originalienstoff nach Goedeke (s. oben Anm. 23) und Fr. Meyer verfolgen — von 639 auf 303 Seiten zusammen.

[32]) Adolf Bartels in seinem Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur, 2. Aufl. 1909, S. 294, gibt dafür 1871 an (der Verfasser wäre da

innere Hingabe an seinen Helden verrät. Das ist jedoch Geschmackssache, und man darf es niemand verübeln, wen Friedrich Müller, gerade wie den Goethe der schönsten Mannesjahre und seine romschwärmerischen Busenfreunde, menschlich so ernst abstößt, daß dies den Maßstab für seine künstlerischen Werte ausschaltet. So hat denn auch Seuffert die mancherlei Fragezeichen, die der von ihm zusammengetragene und geordnete reichhaltige Stoff weiter barg, nie zu beantworten versucht. Doch machte er als Heft 3 seiner bekannten Neudrucke-Sammlung 1881 das Bruch- oder besser Probestück „Fausts Leben" mit kurzer Einleitung getreu zugänglich, nachdem er seiner Müller-Monographie sofort im selben Jahr eine Untersuchung über „Die Legende von der Pfalzgräfin Genovefa" hatte folgen lassen. Damit steht er, von der Handlung der zweifellos höchststrebenden theatralischen Gabe Müllers ausgegangen, zudem der, die diesen zweimal in Banden geschlagen, mitteninne zwischen dem durch ihn ausgestrichenen Versuch J. Zachers von 1860 und Bruno Golz' entwicklungsgeschichtlicher Betrachtung „Die Pfalzgräfin Genoveva in der deutschen Dichtung" (1897). Nur des Stoffes wegen[33]), vielleicht sogar lediglich um im Vergleiche den glücklicheren Bearbeiter Goethe auf eine noch höhere Stufe zu heben, streifte, wer irgendwie die damaligen und anderweitige Behandlungen des tiefstgefaßten weltliterarischen Stoffes nebeneinander hielt[34]), auch Müllers unzulänglich bekannte beide Ansätze — 1776 und 1778 — der Dramatisierung. Damit war es aber auch abgetan, und so konnte in der Wucherzeit überflüssigster Neudrucke[35]) und trotz der nie völlig ermattenden Angriffe auf die Burg des „Faust"-Themas[36]) das schier Unglaubliche geschehen: der

17—18 Jahre alt gewesen) und H. A. Krüger, Deutsches Literatur-Lexikon, 1914, S. 304 — der ebenda die Würzburger Dissertation Seufferts „M. Ms. Faust, Würzb. 1876" (48 S.) nennt — schreibt ihm das vermutlich ebenso nach wie das Erscheinungsjahr von E. Schmidts „Lenz und Klinger" (S. 261 nach Bartels S. 290 gegen S. 292) 1888. Als Seitenstück fortlaufender Abschreiberei sehe man meinen Anhang I.

[33]) Vergl. auch unten Anhang II Mitte.

[34]) Statt aller sei genannt, obwohl im einzelnen mannigfach zu beanstanden: Rod. Warkentien, Nachklänge der Sturm- und Drangperiode in Faustdichtungen des 18. und 19. Jahrhunderts (1896). Dagegen ist beachtlich: E. Petzet, Die Faustdichtungen der Sturm- und Drangzeit: „Grenzboten", Bd. 51 (1892), Nr. 17, S. 157—170.

[35]) Kaum hat ein anderer erfahrener Vertreter des vorigen Fachleute-Geschlechts wiederholt so bündig wie gerade Ludwig Geiger, selbst ja durch eine stattliche Anzahl willkommener Neudrucke verdient, die Schale vollberechtigten Tadels über die Sintflut überflüssiger Privatdrucke ergossen: „National-Zeitung", 11. Oktob. 1906, Nr. 579.

[36]) Scchererschüler und E. Schmidtsche Seminaristen wandelten hier in den Spuren ihrer Lehrer, wie die Bibliographie zum Abschnitt „Faust"

6*

Hauptteil — richtiger: die Schlußgestalt — des Müllerschen „Faust" ruht, der Oeffentlichkeit vorenthalten, unter seinen hinterlassenen Papieren in Goethes Geburtshaus, ersteigert aus J. Kürschners Nachlaß, der ihn von LGR. Dr. Walz, Mannheim, spottbillig gekauft hatte.

So trat denn Müller hinter dem Strebensgenossen seines dichterischen Aufstiegs beim kaum eroberten Nachwuchs der germanistischen Literarhistorie Berliner Richtung, vor jetzt einem Menschenalter, wieder in den Schatten. H. L. Wagners „Kindermörderin" ward wenigstens bei jedem neuen Antippen der nie ganz durchgeklügelten, seelisch ureinfachen Gretchentragödie in Goethes „Faust"-Formen eines Streifblicks gewürdigt, und war es auch nur eines verächtlichen. Nun gar der Zügelloseste und allein im Irrwahn Niedergebrochene aus der freien Gruppe unserer „verkommenen Genies" — die öfters unter e i n e n Hut gebracht wurden[37]) — nämlich Reinhold Lenz, verblieb ununterbrochen im Vordergrunde der Teilnahme und des Studiums, wobei, wie es zu gehen pflegt, der Eifer des letzteren jene meist unnatürlich steigerte. Zu den angeführten Niederschlägen gründlicher Beschäftigung E. Schmidts, Froitzheims, Weinholds gesellten sich Dissertationen, allerhand Beiträge zu Sprache, Stil, Psychologie. Der Schererianer v. Waldberg gab 1882 den einst von Schiller 1797 in den „Horen" festgehaltenen gewaltsam genialischen Roman „Der Waldbruder" heraus, Erich Schmidt 1902 als Heft 121 der „Literatur-Denkmäler" die „Verteidigung des Herrn Wieland", der heute ultramontan bekehrte Ultraerotiker Franz Blei 1908—13 eine feine Weltmanns-Ausgabe der gesamten, E. Lewy seit 1909 eine der gesammelten Schriften, ein Russe M. N. Rosanow eine erschöpfend breite

in Scherers Geschichte der deutschen Literatur schon in deren erstabschließender Fassung 1891. S. 783/84, bekundet (ich bin ja selbst daran mitbeteiligt: Vierteljahrschrift f. Ltrtrgsch. III 361, Euphorion II 754, Goethe-Jhrb. 14, 289, u. 15, 259). Derselben Luft entstammt die kleine Nachlese, die der zu früh verblichene kundige Liebhaber Gotthilf Weisstein in Berlin in einem Privatdruck „Herrn Professor Steinthal zum 60. Geburtstag, am 16. Mai 1883" veröffentlichte: „Beiträge zu Maler Müllers Lebensgeschichte". Wie wenige Fachleute wissen übrigens von Georg Bertholds Enthüllung des Speyerer Magisters Andreas Frey als Verfassers des ältesten Faustbuchs (1587) im „Bericht des Historischen Museums der Pfalz in Speier", Nr. 2 (1914), S. 62—83! Auch ein Südwestdeutscher und Pfälzer!

[37]) **Man denke hier etwa an den 2. Band von Möller van den Brucks Reihe „Die Deutschen": „Verirrte Deutsche"** (1904). Persönlich erinnere ich mich, wie vor nun einem Vierteljahrhundert infolge des **Widerspruchs** des neuen Ordinarius Carl Weitbrecht gegen meine zeitgemäße Vorlesung „Die verkommenen Genies in der neudeutschen Dichtung" an der Technischen Hochschule Stuttgart meine akademische Laufbahn Schiffbruch litt. Mein Freund Eduard Grisebach, ihr feinster Kenner, tobte.

Biographie (1909 verdeutscht). Ja, wie P. T. Falck 1878 „Lenz in Livland“ mit Fälschungen vorgeführt hatte, so nasführte 1884 der junge jüngstdeutsche Dormann Wilhelm Aren(d)t, unter dem Decknamen Karl Ludwig, in „Reinhold Lenz, Lyrisches aus dem Nachlaß“ — durchweg Kuckuckseier — eine Weile die Männer von der Zunft. Und selbst bei den verschiedentlichen Neudrucken seines stark beanlagten Nachfahren Georg Büchner auf demselben südwestdeutschen Boden, wurde er schon mit dessen prächtiger elsässischer Verherrlichungsskizze „Lenz“ wieder angefrischt. Noch im dritten Jahre des Weltkriegs brachte, fast zugleich mit der in Berlin eröffneten Bühnen-„Offensive“ der zugkräftigen „Soldaten“, ein baltischer Landsmann des in doppelte Nacht versunkenen Livländers, Karl von Hollander, eine geschickt allseitige Auswahl aus seinen Dichtungen[38]). Man darf also von einer Lenz-Renaissance beim Uebergange vom 19. ins 20. Jahrhundert ebensogut sprechen, wie von einer solchen seiner heranwachsenden Nachbarn G. Büchner und Grabbe, wovon die sich jagenden Gesamtausgaben zeugen. Die Jüngstdeutschen, die in Berlin, München, Leipzig während der Achtziger des vorigen Jahrhunderts, mit mehreren bewußten Zügen in die Fußstapfen jener neuklassischen Jünglinge vom Alter des Straßburger Jungen Goethe traten, schenkten den Einzelerscheinungen dieser ihnen vorbildlichen Strömung nur oberflächliche Aufmerksamkeit: so etwa der literaturkritisch gern zurückgreifende haltlose Hermann Conradi[39]). Selbst der hochstolzierende Literarhistoriker dieser Phalanx, Karl Bleibtreu, klebt in seiner neuerlichen, scherzhaft wirkenden sogenannten „Ge-

---

[38]) Der Liebhaber-Bibliothek 40. Band (Weimar 1917): enthält auch „Waldbruder“ und „Soldaten“; des Herausgebers schlagendes, kurzes Nachwort macht gerade die Quellen sichtbar, welche in dem schnellen Wirbel der Straßburger Eindrücke Lenzens Adern speisten.

[39]) Das weit ausgesponnene einleitende Lebens- und Charaktergemälde Paul Ssymanks zu seiner und G. W. Peters' Erstausgabe der Gesammelten Schriften im I. Bande (1911) bringt an greifbaren Belegen dafür (S. 102) den Lenzschen Satz „Der Geist des Künstlers wiegt mehr als das Werk seiner Kunst“ als Motto der hauptsächlich von Conradi veranstalteten programmatischen Anthologie der jüngstdeutschen Lyrik und Epik „Moderne Dichtercharaktere“ (1885) und (S. 180) den Zug, daß der im Weimarer Goethehaus gelangweilte Conradi durch ein zufällig bemerktes Lenz-Bildnis in Feuer und Flamme geriet und sich sehr lebhaft äußerte. Ich bin, wenn ich auch nicht systematisch gesucht habe, in keiner der vielen verbissenen Kampfschriften für und gegen die Literaturrevolution der Achtziger des 19. Jahrhunderts, ungeachtet mannigfaltiger Anspielungen auf die 110 Jahre älteren „Genies“, auf Friedrich Müller gestoßen. Wohl aber außer auf Lenz gelegentlich auf den mit seiner krassen „Kindermörderin“ den Neunaturalisten sehr erfreulichen H. L. Wagner und Maximilian Klinger, dessen, von Tieck Lenz zugeschriebenes „Leidendes Weib“

schichte der deutschen Literatur von Goethes Tode bis zur Gegenwart"[40]) immer noch an überschäumenden Schimpf- und Radaureden, ohne jenen strahlenden Vorbildern in der alten „Genieperiode" Geist und Sinn abgewinnen zu können. Ein besonders Selbständiger aus ihrer jüngeren Schicht, der kürzlich nach raschem Selbstverbrennen abgerufene Frank Wedekind, hat 1908 eine bezeichnende Auslese aus dem allumkosten Lenz auf dem Leipziger Büchermarkt niedergelegt[41]).

Gerade das Abseitige, Nichtalltägliche (mit fremden Schlagworten), Bizarre, oft genug Groteske bei diesen Kraftmeiern, diesen „Kerlen", wie sie in Ersatz von „Genie" bei Lebzeiten angesprochen wurden, mag in einem unleugbar mannigfach ungesunden, jedenfalls in Grundsätzen der Anschauung und des Wissenschaftsbetriebs arg zerschlissenen Zeitraum wie unserem jüngst durchgemachten je und je auf die genannten hingelenkt haben. Seine äußeren und inneren, seine menschlichen und literarischen Schicksale, ferner seine angewöhnte Zurückgezogenheit schlossen unsern Mann von solcher eindringlichen Neubelebung zunächst aus. Den Maler Müller haben die Jüngstdeutschen liegen lassen und die einschlägige Gelehrsamkeit ging zunächst an ihm eben vorbei, wo nicht eine stoffkundliche Vollständigkeit oder bequemes Einbeziehen zu den Gruppenteilhabern seine Beachtung wünschenswert machte. So hatte er denn auch, mit ziemlich magerem Gepäck, Aufnahme in August Sauers, ja eines der gemessensten und unabhängigsten Anhänger der Schererschen Richtung, Auswahl der Stürmer und Dränger, III, S. I—X u. 1—288, innerhalb Kürschners Deutscher Nationalliteratur 1883 gefunden. Ebenso räumte ihm ganz neuerdings Karl Freye einen erfreulich gerechten Spielraum in seiner vierteiligen Erneuerung „Sturm und Drang, Dichtungen aus der Geniezeit"[42]) ein, nämlich rund ein Viertel des Ganzen, und zwar mit folgenden Erzeugnissen: Gedichte,

1889 der spätere Mitleiter des jüngstdeutschen Hauptsprachrohrs „Die Gesellschaft", Ludwig Jacobowski, herausgab. Der letzteren Gründer und Seele, der rührigste Kämpe M. G. Conrad, fühlte sich beim Eintreten für seines Freundes M. Oeser Müller-Ausgabe 1916 (s. u.) angeheimelt.

[40]) Von dem Büchermacher Georg Gellert 1912 veröffentlicht, hinterläßt dieses Sammelsurium ohne Rand und Band textlich noch heiterere Eindrücke als durch die mehrfach vertauschten Bildniskarikaturen.

[41]) Diesen Hinweis fand ich in der bibliographischen Fußnote zu Lenz in Lindemann-Ettlingers Geschichte der deutschen Literatur [10] (1915) II 110.

[42]) In Bongs „Goldener Klassiker-Bibliothek" 1911. Die Einleitung sowie die Einzelanmerkungen zeigen den berufenen Kenner. Die Wohlfeilheit und leichte Erhältlichkeit dieses vereinigten Neudrucks, der außer Müllers, Lenz', Wagners und Klingers Hauptdichtungen auch Gerstenberg und Leisewitz vermittelt, rechtfertigen obiges Inhaltsverzeichnis.

Adams erstes Erwachen und erste selige Nächte, Der erschlagene Abel, Der Satyr Mopsus, Bacchidon und Milon, Der Faun, Die Schafschur, Das Nußkernen, Das Heidelberger Schloß, Kreuznach, Fausts Leben erster Teil, Situation aus Fausts Leben, Golo und Genoveva. In dem letzten, im Weltkrieg vollständig gewordenen Jahrgang der Zeitschrift „Euphorion"[43]) hat sich derselbe Karl Freye mit Glück als kundiger Berichterstatter und Kritiker über die Erstdrucke betätigt, die aus der erwähnten Unterkunft im Frankfurter Goethehause inzwischen hervorgetreten sind. Als deren Herausgeber zeichnet der Generalsekretär des Freien Deutschen Hochstifts, das bekanntlich in Goethes Elternhaus auf dem Hirschgraben in der alten Mainstadt so viele literarische Schätze aus jenen Zeitläuften verankert hat: Otto Heuer. Nach seinem Vorbericht „Der handschriftliche Nachlaß des ‚Mahlers' Friedrich Müller"[44]) im Jahre 1904, worin die „Iphigenie in Tauris" (S. 381 f.) und „Faust" (S. 384 ff.) natürlich das Wichtigste bilden, erschienen eine Gesamtausgabe der Idyllen in 3 Bänden, Leipzig 1914, und der neuaufgefundene „Faun Molon", 1913. Nun wissen diejenigen, welche bisher schon die Vielseitig-, Selbständig- und Bedeutsamkeit der Müllerschen Muse geziemend bewertet hatten, wie arg sie neben der umschmeichelten Lenzschen aufdringlichen Großmannssucht und der Wagnerschen Freibeuterei zurückgesetzt worden ist. Endlich hatte 1905 in der Geburtsstadt des nun Entsargten, anläßlich der Errichtung des dortigen Gedächtnismals, Prof. O. Kohl „Lyrische Gedichte des Malers Friedrich Müller. In Auswahl" (einige Erstdrucke darunter) mit knappem Charakterbild landsmännisch erneuert[45]).

Inzwischen war aus einem abgelegenen Winkel der deutschen Schriftstellerrepublik auf die ersten Aeußerungen des derben Rheinfranken des Natürlichkeitsalters das Augenmerk gelenkt worden. Ein schroff deutschvölkischer Prediger einschlägigen allerjüngsten Werbetrommelns im Rahmen der in Hamburg angesiedelten Verbände für nationale Reinzucht, Adalbert Luntowski[46]), rückte 1908 Maler Müller in knappem Umriß seines Erbes den Heutigen als Muster vor[47]). Jedoch schim-

[43]) 20. Bd. (1913) S. 526—28; s. auch 524—25. Vgl. Dtsch. Literaturzeitung 1911, S. 808.

[44]) Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts im Goethehaus zu Frankfurt a. M., Jahrgang 1904, S. 376—392. Außer den oben Genannten lagern dort die römische Satire „Das Kunstantiquariat" und das episch-dramatische Quodlibet „Die Winde".

[45]) Genaues Inhaltsverzeichnis bei Goedeke [3] IV, 1, 906, 158.

[46]) Sonst wesentlich für geistige Rassenbiologie schriftstellernd.

[47]) Beiträge zur Literaturgeschichte (Xenienverlag Leipzig), Heft 49.

mert nicht durch, ob dazu das Eigenwüchsige des letzteren oder die ganze Art Maler Müllers, die in allem persönlichen und politischen Wirrwarr vor und während der Französischen Revolution in der Papststadt mit ihrem dazumal noch weit sichtbarlicheren antiken Anstrich gut deutsch geblieben ist, den Anstoß geboten. Als Merkmal für eine gewisse wechselweise aufgebauschte Stimmung des Zeitgeistes darf man diesen verhallten Aufruf wohl buchen. Eine tatsächliche und zwar einschneidende Auferstehung wartete des immer noch wenig ernstlich gekannten Künstlers mit dem Januskopf auf einem Felde, das eben auch jene teutomanischen Umstürzler mit häufigen lauten Hührufen pflügen: auf dem der Heimatkunst, mit der besonderen Note „Erdgeruch", die gerade die eigenste Gattung Müllers deckt. Der Eingeweihte staunt da nicht, den grimmigst überdeutschen, oft klotzigsten Säbelraßler im selbstverordneten Gerichtsverfahren gegen das angeblich schier unheilbar verseuchte muttersprachliche Schrifttum und öfters ein bißchen selbstbewußten Retter des Vaterlandes, der eben diese schilderhobene Heimatkunst als seine stolze Entdeckung beansprucht, Adolf Bartels, eigentlich als den einzigen heutigen Literarhistoriker richtigen Verständnisses für diese durchschlagende Eigenheit Müllers zu begrüßen[48]). Wie Bartels in seinem „Handbuch zur Geschichte der deutschen Literatur" [2] (1909, S. 292—94) zuerst unter allen derartigen Hilfsmitteln eine genaue und fast fehlerfreie Uebersicht des Lebens und Schaffens nebst eingehender Bibliographie lieferte, so stellte er in der „Geschichte der deutschen Literatur" [6] (I, 1909, S. 476—79) den „liebenswürdigsten und dichterisch am meisten begabten dieser Stürmer und Dränger" als deren Goethe hin[49]), dessen selbständige Nuance die volkstümlich-romantische sei, die hier zuerst auftrete. Die erste Reihe der Idyllen Müllers, sein Anfang, nämlich die biblischen im Geschmack des damals bewunderten Geßner, überträfen diesen sofort an Stärke und Fülle des Naturgefühls, die folgenden, die antiken, zeigten statt weicher Empfindung keckstes Leben, statt sentimentaler Naturauffassung wirkliche Naturplastik. Diese Kinder seiner besten Zeit, heute kaum von jemand gekannt, haben

[48]) Ich halte es angebracht, trotz vieler grundsätzlichen Abweichungen im Standpunkt und Einzelurteil, meine Wertschätzung dieser Bartelsschen Bücher und meine Erkenntlichkeit für mancherlei bei ihm Gelerntes ausdrücklich zu betonen; niemand bedauert mehr als ich seine, von den Heine-Pamphleten ganz abgesehen, sonstigen unablässigen, meist maßlosen Ausfälle wider die Männer der zünftigen Gelehrsamkeit und Kritik, ebenso aber deren beinahe durchgängig von A bis Z abschätziges Naserümpfen über den unwillkommenen Eindringling.

[49]) Lenz sei ihr Lessing, Klinger ihr Schiller!

nach dem Zugeständnis erster Kunstrichter nicht ihresgleichen. Aus Bartels' weiterem Zeugnis hebe ich wörtlich das heraus, worin er die Ursachen der heutigen Wiederbelebung zur Geltung bringt: „Die berühmtesten Idyllen Maler Müllers sind die aus dem pfälzischen Volksleben: ‚Die Schafschur', ‚Das Nußkernen', der von Tieck aus Bruchstücken zusammengestellte ‚Ulrich von Coßheim'. Sie haben, wie auch schon ‚Bacchidon und Milon', dramatische Form und unterscheiden sich nicht allzu sehr von einem modernen Milieudrama, verwenden auch zum Teil den Dialekt. Ihre Hauptbedeutung aber beruht darauf, daß sie aus der Schäferwelt zur wirklichen Darstellung des eigentlichen Volkes zurückkehren und so die Anfänge der ‚Dorfgeschichte' sind; was im ‚Werther' nur erst eine Episode gebildet, tritt hier selbständig auf, wahrscheinlich auch mit durch Müllers Studium der Niederländer hervorgerufen. In ‚Ulrich von Coßheim' kommt dann zum Volkstümlichen das Ritterlich-Romantische, aber auch dies mit den Augen des Volkes geschaut. In seine Idyllen nahm Müller auch einige seiner Balladen auf, die zwar etwas derb, aber doch im Tone echt sind; von seinen Liedern ist der ‚Soldatenabschied', ‚Heute scheid' ich, heute wandr' ich' Volkslied geworden." Und in seiner keineswegs voreingenommenen Beurteilung der vielumstrittenen Dramatik Müllers meint Bartels vom Genoveva-Stück, darin blicke außer der Nachahmung des „Götz von Berlichingen" auch Shakespeare durch, und es habe die volkstümliche Natürlichkeit, die Müllers Stärke war.

Wenn wir hier mit raschem Seitensprung die Auffassung derjenigen älteren Literarhistoriker vergleichen, welche sich mit Lust und Liebe in Müllers selten gesammelte und geschlossene Dichtweise vertieften, so finden wir in H. Hettners stellenweise hingerissener gründlicher Würdigung[50]) betont, daß die wichtigste der drei Gruppen der Müllerschen Idyllen die volkstümlich deutsche ist, ja die „Schafschur" bestimmt bezwecke, Recht und Notwendigkeit der Rückkehr zur echten Volkstümlichkeit in der Dichtung gegen die Regeln und die Herkömmlichkeiten der Gelehrtendichtung in scharfen Gegensatz zu stellen. Das Eigenste der Lyrik Müllers sei am Mark des deutschen Volksliedes groß geworden. Und bei „Golo und Genoveva" merkt Hettner an: je lebendiger der Sinn für die Ueberreste der alten Volkspoesie erwacht war, mit um so innigerer Liebe hatte sich Müller schon früh

[50]) Gesch. d. dtsch. Lit. im 18. Jahrh., 2. Aufl. (ich benutze absichtlich die Ausgabe vor Weinholds und der andern Funde und vor Seufferts Buch) III, 271—285.

dieser schönen Sage seiner nächsten pfälzischen Heimat zugewendet. Wolfgang Menzels eingehender Zersiebung der Müllerschen Dichtungen[51]) entnehme ich das Lob der pfälzischen Idyllen „Schafschur“ und „Nußkernen“, sie seien nur auf modernem Boden gewachsen, ohne allen Ueberrest der Schäferpoesie und Renaissance. Die von mir mehrfach angezogene gedrängte Anfügung Müllers an die engeren „Sturm- und Drang“-Verkörperer bei Lindemann[52]) betont folgende Vorzüge: in den antikisierenden Idyllen die Rückkehr zum eigentlichen Naturzustand mit seinen Kraftgeschöpfen und Kraftgefühlen, sowie die Neuheit der deutschstofflichen Idyllen als Vorläufer unserer Dorfgeschichten: „die Züge zu den bunten Gemälden hat der Dichter in seiner pfälzischen Heimat gefunden und in lebendigen Formen hingeworfen. An Treue der Auffassung ist er erst in neuerer Zeit erreicht worden; manche haben bei ihm sogar die Naturwahrheit über das erlaubte Maß hinaus abgezeichnet finden wollen.“ Nicht unterdrücken will ich endlich den verhältnismäßig geringen Grad bezüglichen Beifalls, den Otto von Leixner[53]) in seiner überaus sorgsamen, aber im Maßstab gar strengen dreigliedrigen Behandlung sämtlichen Versuchen unseres Dichters in den wechselnden Gattungen spendet. Am reinsten habe er in einigen Liedern gewirkt, die sich ganz an die Empfindungsweise des Volkes anschließen, wofür, wie üblich, „Der Soldatenabschied“ einsteht. Die beiden Pfälzer Idyllen, die ihren Inhalt dem wirklichen Leben entnahmen, stellt er über die antik-mythologischen. Aber auf zwei höchst bemerkliche Gesichtspunkte für die Vergessenheit, der diese Idyllen, besonders im Vergleich mit denen von J. H. Voß — „Luise“ und „Der siebzigste Geburtstag“ wenigstens — anheimfielen, weist schließlich Leixner feinsinnig hin: einmal die unruhige, sprunghafte Sprache und die Vorherrschaft der Männer in der Handlung. Beide Umstände kamen gewiß in nicht geringem Maße in Betracht, als in der allerjüngsten Vergangenheit nunmehr wohlerwogene gewichtige, man muß sagen systematische Schritte geschahen, um Maler Müller eine sehr nachhaltige Urständ feiern zu lassen.

Die Ueberzeugung, daß wir gerade mitten in dem furchtbarsten Daseinskampfe unseres Volkstums die von den Vätern ererbten geistigen Ueberlieferungen nach Goethes Ausspruch erst erwerben

[51]) Gesch. d. dtsch. Dichtung, III, 180—184.

[52]) In Max Ettlingers Neubearbeitung von 1915, II, 120—122.

[53]) Geschichte der deutschen Literatur, 2. Auflage (1893), S. 615—618, 630—632, 647—651.

müssen, um sie zu besitzen, zeitigte im zweiten Winter des Weltkrieges Ende 1915 beim Kunsthistoriker und Literaturkenner Max Oeser[54]), Bibliothekar der vielseitigen Bibliothek im Großherzoglichen Schloß zu Mannheim, den Entschluß, nun ernstlich zur Verwirklichung seines lange gehegten ausgereiften Planes zu schreiten: das Gedächtnis des Dichters und Malers Friedrich Müller auf dem ihm zunächstliegenden Stückchen Erde, der ehemaligen und der heutigen Pfalz, nachdrücklich in Wort und Tat zu erneuern. Geboren zu Kreuznach, der seit langer Zeit damals noch zur Pfalz gehörigen alten Nahestadt, in Zweibrücken, dem Wittelsbacher Herzogssitz, zum Jüngling aufgewachsen und zum bildenden Künstler herangebildet, in Mannheim mit Pinsel, Griffel und Feder vier inhaltsreiche und inhaltsschwere Jahre mit unermüdlicher Fruchtbarkeit seine besten Anlagen auswirkend: so lag vielfacher, starker Anlaß für Pfalz und Pfälzer vor, sich dieses bisher verkannten Eingeborenen zu bemächtigen und ihm, 90 Jahre nach dem einsamen Tode im fernen Ausland, den verdienten

[54]) Da dieser Mann in der heutigen Müller-Auferstehung die ursächliche wie die leitende Rolle spielt, so sei, unter Hinweis auf die in Kürschners Literaturkalender und anderwärts erhältlichen Daten, hier bloß bemerkt, daß er, 1861 zu Dresden geboren, nach vielseitigen kunstwissenschaftlichen Studien, während der Blüte der jüngstdeutschen Literaturbewegung zu München dem Kreise M. G. Conrads angehörte, 1894 durch Minister a. D. August Lamey berufen wurde, die oben bezeichnete Bibliothek zu leiten, und eine lange Reihe bedeutsamer kunstgeschichtlicher und verwandter Arbeiten selbsterrungenen Stoffes, meistens aus der kulturellen Vergangenheit seiner zweiten Heimat Mannheim veröffentlichte; darunter auch das lebensgeschichtlich seltsam erhellende und dabei stark verinnerlichende Schillerdrama der Mannheimer Kampfjahre „Flickwort, der arme Teufel" (1906). Ein gründlicher Bücherkenner und glänzend erprobter Bibliograph, gewährt Oeser auch in seinen Katalogen der von ihm geleiteten Oeffentlichen Bibliothek im Großherzogl. Schlosse zu Mannheim (1905, Nachträge bis 1909; völlig umgearbeitete Ausgabe im Druck) und der 5. Auflage der I. Abteilung dieses Bücherverzeichnisses, nämlich der „Mannheimer Druck- und Buchausgaben hauptsächlich der Schillerzeit" (1917), S. 7, einen festen Anhalt. Max Oeser hat schon früher mehrfach bei verschiedenen Gelegenheiten Müller seine Teilnahme geschenkt: Geschichte der Kupferstechkunst zu Mannheim im 18. Jahrhundert (1900), S. 77—78; Aus der Kunststadt Karl Theodors. Heimatliche Studien über das Kunstleben Mannheims (1901), S. 139—140; Südwestdeutsche Rundschau (Frankfurt a. M.) I (1901), Nr. 8, S. 246—249; namentlich aber 1904 in seiner weitschichtigen „Geschichte der Stadt Mannheim", einem kulturhistorisch unerschöpflichen Buche, S. 247—255, wo er mit Nachdruck „seine Pfälzer Heimatkunst und seine Verkündigung des modernen Realismus" unterstreicht. Die Angaben in Friedrich Walters „Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe" (1898), S. 256 f. (vgl. S. 252, 254, 267—268, 271), waren demgegenüber mehr historisch-statistisch gewesen.

Kranz zu flechten[55]). Eine Vereinigung für Abhaltung vaterländischer Vorträge in der größten Pfälzer Stadt, in Ludwigshafen a. Rh., trat am 2. Dezember 1915 mit einem feurigen Vortrag Oesers über Maler Müllers Leben, Wirken und Bedeutung, insbesondere für die Pfalz, vor die Oeffentlichkeit — dieser Tag war der der Wiedergeburt des Meisters unter seinen nächsten Landsleuten. Die dabei entfachte Bewegung setzte sofort so nachhaltig ein, daß sie binnen kurzem weite Ringe zog. Dies geschah denn im Februar 1916 an passendstem Orte und in ausgiebigem Maße. Am 10. Februar ließ jene Ludwigshafner Vereinigung einen zweiten Abend folgen, für den der — viele Tausende umfassende — Pfälzerwald-Verein, einer der größten landschaftlichen Verbände im Deutschen Reich, und der Literarische Verein der Pfalz sorgten, indem sie durch Proben der Werke Maler Müllers die zahlreichen Zuhörer aus allen Volksklassen damit bekannt machten und eine warmherzige Ansprache des jetzigen Pfälzischen Kreisschulinspektors diesen pfälzischen, deutschen Dichter aus dem Grabe herbeirief, um als Kind seiner Heimat diese mit seinem „Segen zu umwehen". Am 13. Februar führte Oeser in der Gruppe Neustadt a. d. Haardt — also in der Stadt, die von jeher der geistige Mittelpunkt der Rheinpfalz ist — des Vereins Pfälzischer Künstler und Kunstfreunde vor, wie gar wenige deutsche Dichter und Künstler aus der Zeit unserer klassischen Literatur so ausgesprochen deutsche Art vertreten, unsere Sprache durch kraft- und gemütvolle Worte bereichern wie Maler Müller, den man jetzt in der Pfalz als ihren ältesten Bannerträger im deutschen Schrifttum ernstlich ehren müsse. Am 21. Februar folgte ein entsprechender Vortrag in der Provinzialhauptstadt Speyer mit demselben Erfolg bei der meistvertretenen oberen Schicht der Einwohnerschaft, worunter zahlreiche höhere Beamte.

Damit war die Eisdecke endgültig gesprengt. Die durchgreifende zweite Aufgabe wurde nun in Angriff genommen: nämlich die von M. Oeser seit langem ausgedachte, vorbereitete und mit Kennern erörterte großzügige Auswahl der Schriften. Ein begeisterter Freund der Sache, Architekt C. Dietrich in Neustadt a. d. H., warf sich ganz auf sie, gründete dafür dort den „Schiller-Verlag" mit besonderer Abteilung „Pfälzer Verlag" und kam schon um Ostern 1916 mit dem 1. Hefte des auf 20 berechneten Unternehmens heraus. Dieses er-

[55]) Für die Einzelheiten auf den folgenden Blättern liegt außer eigener Erinnerung die ausgedehnte Sammlung Zeitungsausschnitte und anderer Drucksachen zugrunde, welche der Schiller-Verlag zu Neustadt a. d. H. angelegt und mir verfügbar gemacht hat.

hielt den Titel: „M a l e r M ü l l e r s W e r k e. V o l k s - u n d J u b i l ä u m s - A u s g a b e, in zwei Bänden mit Lebensgeschichte und neuer Würdigung des Dichters und Malers, sowie bibliographischem Anhang, herausgegeben von M a x O e s e r" (buchhändlerischer Vertrieb durch Hermann Kayser in Kaiserslautern), bestach sofort durch die anmutende Aufmachung, die vorzügliche Nachbildung der Müllerschen Gemälde und überhaupt die des Erweckten vollwürdige Durchführung des vorgesteckten idealen Ziels. Mehrere wissenschaftliche, künstlerische und allgemeine Vereine der Pfalz und Mannheims — dieses als des Kultur-Brennpunkts, wo der Aufwärtsstrebende seine grundlegenden Erzeugnisse ans Licht gebracht — förderten das Gelingen tatkräftig, und bald war so ein fester Kreis gezogen, der für die Fortsetzung der sicher eingeleiteten Werbearbeit in Atem blieb: M a l e r M ü l l e r s w i r k l i c h e A u f e r s t e h u n g i n d e r H e i m a t w a r i m G a n g e.

Es erscheint weder angängig für den hier vorgesetzten Zweck, noch wäre es in dem verwendbaren Raum möglich, die ferneren Stufen dieses Aufstiegs aus der trübseligen Gruft im einzelnen zu verfolgen. Nur die beiden wesentlichen Punkte seien in unserem Zusammenhang festgestellt. Einmal blieb auch weiterhin nichts versäumt, die glücklich eingeleitete Bewegung nicht versanden zu lassen, vielmehr den aus moderndem Papier erneuerten Sprossen lebenskräftiger Muse zu unmittelbarer, lebendiger Wirkung zu verhelfen. Dieses geschickte Beginnen wurde bis in die allerjüngsten Monate hinein aufrechterhalten. Der feinsinnige Intendant des Mannheimer Hof- und Nationaltheaters, Dr. Karl Hagemann, eröffnete im Oktober 1917 die Reihe seiner Sonntagsvormittags-Darbietungen mit einer stimmungsvoll abgetönten „Maler-Müller-Aufführung", die, vom Leiter verständnisinnig eingeleitet, den im heutigen Krieg neu umlaufenden prächtigen „Soldatenabschied" in Männer-Viergesang, Vorlesungen aus Lyrik, Epik und Gnomik und eine straffe Auswahl des eindrucksstärksten Bühnenwerks „Golo und Genoveva" vermittelte. Sodann stellte der Zweig Mannheim-Ludwigshafen des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins am 5. Februar 1918 im Mannheimer Rathaus durch M. Oesers höher greifenden Nachweis Müllers als Pfälzer Volksdichters und deutschen Sprachmeisters ihn in seiner engeren landschaftlichen und seiner weiteren allgemeinen Bedeutung vor die Oeffentlichkeit. Dabei legte der Redner besonderen Wert auf das klare Empfinden seines Helden für ein nationales Theater, wie es dieser in einem leidenschaftlichen Erguß zugunsten jenes so getauften

Schauhauses[56]) ausgeströmt hat, damit verbunden auf den in der Pfalz keimenden Plan, das „Genoveva-Werk" als Festspiel vorzuführen, und auf die mannigfaltige auffällige Verwandtschaft mit Richard Wagner in der Weise, wie beide die alte deutsche Sagenwelt erfassen und gestalten, selbstzeugend, sprachschöpferisch sich betätigen und „Rezitativ" und Musik aufs engste vermählen. Dafür weist Oeser wiederholt hin auf das von ihm aus Zettelwust hervorgezogene Bruchstück „Der Riese Rodan. Ein musikalisches Drama nach einer altnordischen Sage", das in Seufferts Biographie unter dem Abdruck der Berliner Nachlaßpapiere im Anhang versteckt und bisher bloß bei Leixner a. a. O. einigermaßen beachtet war[57]). Daneben stellen sollte man die opernmäßige „Niobe" (1778), welcher einige Richter einen besonders hohen Rang beimessen[58]).

---

[56]) Abgedruckt zu Eingang der Oeserschen Ausgabe, wie früher in Seufferts Anhang, übereinstimmend mit der Urschrift im Archiv der Mannheimer Bühne.

[57]) Der neuerlichen Drucklegung in Lieferungen 10 und 11 der Oeserschen Ausgabe war folgende theatergeschichtliche Erläuterung beigegeben, die vom Herausgeber stammt und hier wiederholt sei, weil sie doch wohl mit den Umschlägen den Weg alles Papiers wandert (vgl. meinen Hinweis — den viele Pfälzer Tagesblätter ohne Quellenangabe nachdruckten — „Maler Müller als Vorgänger Richard Wagners" in der „Frankfurter Zeitung" 1917, 180, Abendblatt): „Dieses Werk ist sowohl seiner dichterischen Art nach als auch in seiner gedachten Beziehung zur Musik wie in einer merkwürdigen Vorausſicht Richard Wagners, ja besonders des Nibelungenringes, geschaffen. Der Entwurf stammt aus der Mannheimer Zeit des Dichters (1774—1778), zu welcher schon in der Kunststadt Carl Theodors eine musikdramatische Bewegung begann, die sich später auf dem daselbst begründeten Nationaltheater fortsetzte . . . Das Werk in neuer Wertung weitere deutsche Volkskreise teilhaftig werden zu lassen, dürfte gerade jetzt zeitgemäß sein. Der Herausgeber bietet das Drama nach längerer, mühevoller Arbeit unter äußerster Wahrung des Originaltextes und unter Ergänzung der Lücken nur durch Verwendung von einzelnen Bruchstücken der Dichtung hier zum ersten Male in einheitlicher Form."

[58]) Friedrich Schlegel 1813 (s. Anm. 4): „In der ‚Niobe' hat der Dichter die ihm eigentümliche Idee, wie man die alte Mythologie durch einen tiefen, sittlich-philosophischen Sinn neu, durchaus anders als die alten Dichter und doch wahrhaft dichterisch gestalten könne, im großen ausgeführt." Wolfgang Menzel 1859: „Ms. genialstes Werk ist die ‚Niobe'. Dem kalten antiken Marmor ist das wildeste Feuer der Leidenschaft eingehaucht." Hettner (1862): „Es war ein durchaus richtiges Formgefühl, daß der Dichter diesen gewaltigen Stoff auf den Kothurn des rhythmischen Verses hob . . . eine Oper im großen Stil Glucks." R. Prölß (Gesch. des neueren Dramas III 2, 63; 1883): „Müller beabsichtigte ja hier gerade, wenn auch nicht eine Oper, so doch ein musikalisches Drama zu schreiben, wozu ihn das Beispiel Herders bestimmt haben dürfte." E. Schmidt (1885): „Das geschlossenste Drama Müllers, ein Zeugnis seiner früh gefaßten, in Mannheim nur gesteigerten Vorliebe für die Oper (das Musikdrama). Nun

Da greift nun das zweite Mittel nachdrücklich Platz, das von vornherein dem siegesgewissen Vater der jetzigen Wiederbelebung als unerläßlich vorgeschwebt hatte: die breit angelegte Ausgabe. Sie ist nun bis in den Mai 1918 zu 18 Lieferungen der angekündigten 20 gediehen, steht vor dem Abschluß[59]) und erfüllt alle Erfordernisse, um den Dichter wie den Maler nach Gebühr bei Dichtungs- und Bildungsfreunden einzubürgern. Natürlich darf aber insbesondere kein Literaturkundiger an dieser liebevoll ausgestalteten Zusammenfassung der wertvollsten oder wichtigsten Dichtungen vorübergehen. Für solche Zwecke sei auf die knappen Erklärungen aufmerksam gemacht, welche der Herausgeber auf der vorderen Innenseite des Umschlags der Lieferungen dem jedesmaligen poetischen und malerischen Inhalt vorausgeschickt hat. Sie liefern nämlich die erste Charakteristik der aufgenommenen großen und kleinen Niederschläge des Müllerschen Genius und dürfen schon deshalb nicht verloren gehen. Rein stofflich dienen der Literaturgeschichte näher folgende einzelne Stücke des Oeserschen Gesamt-Neudrucks: Zur Begründung des Deutschen National-Theaters in Mannheim (1776; s. o.), Ode an Klopstock, an Daniel Schubart im Kerker auf Hohenasperg, Auf Lessings Tod, Auf Moses Mendelsohns Tod, Nach (Joh. Frdr.) Hahns[60]) Abschied von Zweibrücken, Am Eingange des Tales wo Hermann den Varus schlug[61]), Shakespeare.

Dem zielbewußten Streben Max Oesers, mit dem das buchmäßige Gewand, insbesondere auch die Vergegenwärtigung der hervorragen-

betritt er die Bahn Glucks, aber nicht als strenger Klassizist, sondern wie er sein Drama in freien Dithyramben dahinfluten läßt, charakterisiert er Niobe als ein antikes Kraftweib, das den Göttern trotzt als weiblicher Prometheus" (Vergleich mit Goethes Prometheus schon bei Hettner). Leixner (1893), der „Niobe", wie ja Müllers Dichtkunst überhaupt, mit spitzer Sonde zerfasert, sieht nur am Schlusse geniale Anschauung aufzucken. Bartels (1909): „So möchte die ‚Niobe' M's. bestes dramatisches Werk sein, das reinste und geschlossenste ist sie jedenfalls."

[59]) Der als Volksausgabe gedachten 2 Bände; selbständig sollen als 3. derb-erotische Dichtungen und dramatische Bruchstücke und 4. Alterswerke danebentreten.

[60]) Ueber diesen Zweibrücker Genossen M.s, Mitglied des Göttinger Hainbundes, völlig Neues gegen die bisherigen Daten (bes. E. Schmidts A. D. B.) bei Alb. Becker, Germ.-rom. Mtsschrft., Bd. 3 (1911), 179 ff., u. Pfälzsch. Museum, Bd. 32 (1915), 88 ff.; zu unterscheiden vom kraftgenialischen Dramatiker Ldg. Phil. H. in Zweibrücken (R. M. Werners Monographie 1877; Seuffert, M. M. 5_1 u. 15_3; A. Becker, G.-r. M. 3, 182).

[61]) Wir befinden uns damit in dem Zeitalter der durch Klopstock, Müllers ursprüngliches Muster, angebahnten dichterischen Wiederbelebung der Hermannsschlacht (H. v. Kleist); vgl. Ms. ‚Auf die Schlacht bei Leipzig' V 1—2.

den Gemälde — einige davon hatte der erwähnte Verlagsträger, Architekt Dietrich, erst mühsam aufgestöbert — erforderlich Schritt hielt, wurde allseitige schöne Anerkennung zuteil. Und zwar beschränkte sich diese keineswegs auf die in erster Linie ins Auge gefaßte bayerische und badische Pfalz, wo Tagesblätter und Zeitschriften, unter letzteren solche wie „Pfälzisches Museum“ (Prof. F. J. Hildebrand) und „Pfälzische Heimatkunde“ (Dr. Albert Becker[92]), nachdrücklich darauf Bezug nahmen. Vielmehr stimmte auch weit vom Schuß die Kritik in das grundsätzlich vollverdiente Lob ein. In Bayerns Hauptstadt, wo man nicht nur dem literarisch-künstlerischen Vertreter der öfters im Hauptland Bayern etwas stiefmütterlich angesehenen Pfalz, sondern auch dem Schützling des regierenden Astes der Wittelsbacher gerecht werden wollte, begrüßte die Tat der alte Haudegen für volksmäßig-deutsche Dicht- und Kunstart, Michael Georg Conrad, in den „Münchener Neuesten Nachrichten“ vom 6. Juli 1916. Darin bezeichnete er unter den Jubiläumsgaben zur endgültigen 100jährigen Zugehörigkeit der Pfalz zu Bayern als wertvollste und dauerndste diese Ausgabe Maler Müllers, der es wohl verdiene, „wegen seiner strömenden Kraft und unbeugsamen inneren Tüchtigkeit zu neuem Leben beschworen zu werden, allem deutschen Volk zur Erfrischung, der nicht genug zu schätzenden künstlerischen und dichterischen Kultur unserer weinfrohen Pfalz zur Ehre!“ Und dann ruft Conrad aus: „Unter den zahlreichen Müllern unserer Geistesgeschichte ist dieser Maler Müller einer der fesselndsten und wirkungskräftigsten. Aber man muß ihn immer wieder von neuem kennenlernen und darf die alte Liebe, von unseren Vätern zu seinem Poetenwerk uns vererbt, nicht einschlafen lassen.“ Die in München herauskommende Wochenschrift „Die Welt-Literatur“ weihte Maler Müller ihre ganze Nummer 33 von 1917 und die „Jugend“ verewigte allerjüngst (1918 Nr. 6, Seite 107) den „Soldaten-Abschied“ in einem Gemälde Marie Schnürs (Berlin). Aehnlich gelten in einer unlängst erschienenen Aufzählung heutiger Belebungsversuche an Dichtern des 17. und des 18. Jahrhunderts „die erfolggekrönten Versuche, den Maler Müller neu einzuführen“, mit als Stütze der Einsicht, „daß in jener alten vergessenen deutschen Dichtung viele Werte, auch für unsere Zeit,

[92]) Dieser heute bestbewährte Kenner Pfälzer Vergangenheit und Kultur hat außer einem Aufsätzchen darin XIII, 1917, S. 70—72, das sich an die Oesersche Ausgabe anlehnt, in seinem vortrefflichen historischen Führer durch Zweibrücken (1917), S. 18, zwei Müller-Bildnisse eingereiht, ebd. auch eines Joh. Chrn. von Mannlichs (vgl. dessen „Lebenserinnerungen“, Berlin 1910), eines Unterrichtsgenossen Müllers bei dessen Vater Conrad Mannlich.

stecken": „Die Lese", Nr. 11 des 9. Jahrgangs, 3. Märzheft 1918, Seite 160.

So ständen wir denn mit der Auferstehung Maler Müllers unmittelbar in der Gegenwart. Es fehlt eigentlich zum billigen Ausgleich des ihm bis auf unsere Tage widerfahrenen Unrechts hauptsächlich ein überzeugtes und überzeugendes Jawort der literarhistorischen Fachleute, die ja übrigens die Scherergruppe und genug Einzelvorgänger nicht Lügen zu strafen brauchen. Hierbei sollte die ebenso lehrreiche wie anziehende Frage der wechselreichen Beziehungen Müllers zu Goethe einmal nach allen verfügbaren Unterlagen beleuchtet werden, weil sie überall gar zu kurz kommen, z. B. auch in den verschiedenen Goethebiographien unseres verehrten Siebzigers Ludwig Geiger nirgends gestreift werden[63]). Und doch hat der Altmeister, nach manchem mißgünstigen Urteil, im Jahre 1818 gegen den Schluß seines breit ausgesponnenen Berichts von Joseph Bossis Buch über Leonardo da Vincis Abendmahl einen ganzen, überaus ehrenden Hinweis auf den längst entrückten Jugendgefährten eingeschoben, dessen Wortlaut unsere Mitteilungen nach der Seite der Bedeutung des ästhetischen Werturteils des im Schatten Stehenden abrunde[64]):

„Nun aber müssen wir noch, ehe wir scheiden, dankbarlich erkennen, daß unser mehrjähriger Freund, Mitarbeiter und Zeitgenosse, den wir noch immer so gern, früherer Jahre eingedenk, mit dem Namen des Maler Müller bezeichnen, uns von Rom aus mit einem trefflichen Aufsatz über Bossis Werk in den Heidelberger Jahrbüchern Dezember 1816 beschenkt, der, unserer Arbeit in ihrem Laufe begegnend, dergestalt zugute kam, daß wir uns an mehreren Stellen kürzer fassen konnten und nunmehr auf jene Abhandlung hinweisen, wo unsere Leser mit Vergnügen bemerken werden, wie nahe wir mit jenem geprüften Künstler und Kenner verwandt, ja, übereinstimmend gesprochen haben. In Gefolg dessen machten wir uns zur Pflicht, hauptsächlich diejenigen Punkte hervorzuheben, welche jener Kunstkenner, nach Gelegenheit und Absicht, weniger ausführlich behandelte." Die Befürworter einer heutigen Auferweckung dürfen getrost für Müller eine Lanze brechen, indem sie sich auf diese entschiedene Hochschätzung beim reifen und selbstbewußten alten Goethe berufen, demselben, der damit eben von früherer verwerfender Abneigung sich verbesserte mit einem deutlichen Schimmer reuiger Selbst-

---

[63]) Vergl. unten Anhang III.

[64]) Im Abschnitt „Schriften über Kunst. II. Ferneres. Anhang": Geigers vollständige Goethe-Ausgabe in Hesses Klassiker-Ausgaben 37, 56.

7

einkehr[65]). Wenn Kunstrichter und Kunstfreunde dasselbe in der Gegenwart tun, befinden sie sich dabei also in bester Gesellschaft. Und hat nicht die Nachwelt an dem in der Fremde einsam und kümmerlich dem Tode Entgegengegangenen ein Unrecht gut zu machen?

Als der 75jährige 1825, nachdem er seine Kunstsachen dem Bildhauer Byström vermacht — wo sind diese heute?! (auf Korsika?) —, zu Rom starb, lag folgende Grabschrift von seiner Hand fertig da: „Wenig gekannt und wenig geschätzt, hab' ich beim Wirken nach dem Wahren gestrebt, und mein höchster Genuß war die Erkenntnis des Schönen; — ich habe gelebt! Daß Fortuna nie mich geliebt, verzeih' ich ihr gern!" Die jahrzehntelange Vernachlässigung spät wieder einzuholen, haben sich nun vor dritthalb Jahren die Nachkommen der ersten Zuschauer seiner Höhenentwicklung aufgerafft. Wir lasen damals bei W. O. im „Mannheimer Tageblatt", Nr. 351, vom 4. Dezember 1915, als Schluß eines Berichts „Die Wiedergeburt Maler Müllers":

„Und wir, denen es vergönnt ist, neue Erkenntnis seinen Werken entgegenzubringen, wollen seine wehmütige Klage ‚Keine Seele weint um mich' umwandeln in die Worte:

Wir alle wollen dein gedenken,
Es soll auf deinem Grabe glühen,
Soll aus deinem Grabe blühen
Blümchen süß: Vergißnichtmein[66])."

Anhang I (Anmerkung 1 zum Text).

Friedrich Müllers Geburtsjahr.

Als bezeichnender Beleg, wie sich durch lebensgeschichtliche Umrisse falsche Zahlen durchschlagen, zugleich in unserem Falle für die geringe Achtsamkeit, die man den Lebensumständen des Betroffenen schenkte, gelte die Ziffer 1750 als Geburtsjahr, und zwar ohne Tagesangabe, bis tief ins 19. Jahrhundert hinein. Sie pflanzt sich sichtlich von einem zum andern fort. Absichtlich seien hier recht verschiedenartige Hilfsbücher aneinandergereiht: Allgem. Theater-Lexikon V, 1841, S. 319: Gervinus, Handbuch der Gesch. der poetischen National-Literatur der Deutschen (1842; 4. Aufl. 1849) 240, 256 (vgl. desselben Gesch. d. dtschn. Dichtung [5] IV, 1874,

[65]) Muß denn die stets verwendete Briefäußerung Goethes an Meyer v. 6. Juni 1797 „mit jenen [!] so wenig moralisch als ästhetisch gereinigten Menschen" nur auf Müller zielen?

[66]) Am Schluß sei bemerkt, daß meine Entwicklung des neuerlichen und neuesten Emporkommens Maler Müllers aus dem Dunkel den Hauptverlauf seines bürgerlichen und schriftstellerischen Schicksals voraussetzt und auf eigene Nachprüfung seines Wesens und Ranges verzichtet, vielmehr eine geschichtliche „Rettung" im Lessingschen Sinne mit dem Wandel des Zeitgeistes auf Grund der Quellen und maßgeblichen Stimmen darstellt.

S. 554); K. F. Rinne, Innere Gesch. der Entwickelung der deutschen National-Literatur, II, 1843, S. 324; W. Menzel, Gesch. der deutschen Dichtung, III, 1860, S. 180; C. Oltrogge, Gesch. der deutschen Dichtung, 1862, S. 318; Pischon-Palm, Leitfaden der Gesch. der dtschn. National-Literatur [14] (1874) S. 192; O. Roquette, Gesch. der dtschn. Dichtung [3] (1878), II 243; Emil Wolff, Leitfaden zur Gesch. d. dtschn. Dichtung (1874) III, 56; J. Scherr, Allgem. Gesch. der Literatur, 5. Aufl., 1875, II, 226. Ja, auch sogar beim bibliographisch sorgsamen Kehrein (s. Anm. 13), noch bei H. Hettner in der 2. Auflage der „Literaturgesch. des 18. Jahrhunderts" 1872, III, 3, S. 271, und Koberstein (-Bartsch), Grdß. z. G. d. d. N.-L., 5. Aufl. IV (1873), S. 61; selbst K. Goedeke nahm noch in seine 21. Auflage der Gesch. der deutschen National-Literatur von Vilmar dessen „1750" ausdrücklich zu S. 467 herüber, was Ad. Stern 1886 in der 22. Auflage S. 704 nicht antastete! Wie lange die Unklarheit andauerte, zeigt sich z. B. bei R. Weitbrecht, Gesch. der dtschn. Dichtung (1880), S. 195, wo Klinger, Lenz, Babo, F. W. Ziegler, F. L. Schröder mit Geburts- und Sterbejahr dastehen, Müller ohne beide. Ob alle diese Flüchtigkeit auf Ungenauigkeit älterer Uebersichtswerke, so auf der eines der frühesten, C. F. R. Vetterleins „Handbuch der poetischen Literatur der Deutschen, d. i. Kurze Nachrichten von dem Leben und den Schriften deutscher Dichter" (Köthen 1800), S. 47, fußt oder auf eine etwaige Jugendtäuschung des Betroffenen selbst zurückgeht, der sich vielleicht aus Eitelkeit oder ähnlichem menschlichen Grunde jünger machen wollte, wie es Heinrich Heine nachgesagt wurde, weiß ich nicht. Der 16. Januar statt 13. als Geburtstag bei A. Becker in der Ztschr. „Pfälzische Heimatkunde", XIII, 1917, S. 70, ist Druckfehler. Als Todestag steht für 1825 der Shakespearetag, der 23. April, urkundlich fest; nicht der 23. Mai, wie man heute in dem weit verbreiteten Reklame-Heft „Lebensbilder unserer Klassiker" zu R. Bongs Goldener Klassiker-Bibliothek, S. 108, liest, oder der 23. August, in O. Heuers Einleitung zum „Idyllen"-Neudruck, S. 24.

Anhang II (als Anmerkung 5 zum Text).

Zur ersten Sammelausgabe der Dichtungen.

Für die erste Sammlung der Dichtungen, die 1811 in 3 Bänden immerhin mit dem Wesentlichen der bis dahin vollendeten Schöpfungen erschien, galt allgemein und gilt bis heute bei allen bequemen Nachbetern L. Tieck als der Anreger, Urheber, zum wenigsten als der geistige Leiter. So sagt Erich Schmidt (Allg. Dtsch. Biogr. 22, 534 (1885), klipp und klar: „In der Zeit der romantischen Romfahrten suchte Tieck die Freundschaft des halbverschollenen Müller und wies zunächst die ältere und jüngere Fraktion der Romantik auf Müllers Dichtwerke, auch die ungedruckten, hin. 1811 gab Tieck mit Batt und Le Pique in Heidelberg im Verlage Mohrs, des Freundes und Buchhändlers der ‚Einsiedler', drei Bände Poesien des römischen Pfälzers heraus." Auf Schmidts und der A. D. B. Ansehen hin spricht man diese Auffassung der Sachlage überall glatt nach. Und doch lag an völlig versteckter Stelle in E. Barthels und G. R. Röpes Neubearbeitung (9. Auflage) der sehr eigenartig konservativen „Vorlesungen über die deutsche Nationalliteratur der Neuzeit" von Karl Barthel (1879; Müllers Name fehlt im Register) Seite 986, im Anschluß an eine Beweisführung für die Selbständigkeit von Tiecks „Genovева" gegenüber der ihm 1797 überantworteten Handschrift des Müllerschen Dramas (vgl. L. E. Grimms „Erinnerungen" — s. oben Anm. 7 — S. 246; H. Hettner „Gesch. d. deutsch. Lit. im 18. Jahrh.", III [2], 279/80), der nachdrückliche Hinweis auf die Veröffentlichung der Müllerschen Genovева-Dichtung durch den

7*

reformierten Prediger L'Epique (1808 in Arnims „Tröst Einsamkeit") und die Herausgabe der Müllerschen Werke 1811 durch Dr. Friedrich Batt in Weinheim, nicht durch Tieck vor. Diese Angaben bei Barthel berufen sich auf die ja vollverläßlichen Gewährsmänner Weinhold, Yorck von Wartenburg und Seuffert. Der Glaube an L. Tiecks Herausgabeleistung sollte doch nunmehr angesichts des Streichens seiner längst unhaltbar gewordenen Mitverfasserschaft bei der Schlegel-Baudissinschen Shakespeare-Uebersetzung und bei andern Verdeutschungen Graf Wolf Baudissins (s. Allg. Dtsch. Biogr., 46, 235/6) aufs stärkste erschüttert sein. Diese Müller-Ausgabe von 1811 hat textkritisch kaum viel höheren Wert als der berüchtigte erste Raub-Sammeldruck der Schriften Goethes durch den Berliner Drucker und sogenannten Verleger Himburg, jedoch anderseits dasselbe Verdienst vielfältiger Bekanntmachung. Die 1825 erschienene sog. „neue Ausgabe" der Müllerschen Dichtungen war eine rein formelle Titel-Auflage, darf also nicht, mit W. Scherer, Gesch. d. dtsch. Lit., auch in deren seit 1891 von Ed. Schröder überwachten Neuauflagen, S. 765, u. a. Handbüchern mittelbar als bessere Grundlage empfohlen werden. Im übrigen sollte seit Weinholds klarer Festlegung 1874 im Archiv für Literaturgeschichte III, 495—500, u. Seuffert, M. M., S. 62—64, über die Beschaffenheit der Ausgabe von 1811 keinerlei Zweifel mehr bestehen.

Anhang III (als Anmerkung 63 zum Text).

Ludwig Geiger und Maler Müller.

Beim Herumspüren nach greifbaren Beweisen einer Teilnahme L. Geigers für unsern Helden bleibt die Ausbeute seltsam gering. In seinem viel zu wenig beachteten liebenswürdigen Plauderbuch „Goethe und die Seinen" (1908) würde man wahrscheinlich Müller begegnen, wofern sich nicht dieser Um- und Einblick absichtlich auf die unmittelbaren Weimarer Vertrauten beschränkte. 1885 veröffentlichte der Unermüdliche in seinem Goethe-Jahrbuch, Bd. 6, 97—98, einen bedeutsamen Brief Wielands an Müllers Mannheimer Freund Schwan, den bekannten Buchhändler, vom 30. November 1778. Darin erwartet Wieland im Gegensatz zu allen übrigen Weimarern, die Müller, nach dem dortigen „leidigen Effect" von „Niobe" und „Faust", „zum Autor und Mahler gleich stark verdorben" erklären, daß jener, „wenn er sich der Mahlerei ganz und allein übergiebt, ein großer Mann in dieser Kunst werden kann und wird" und daß „noch eine Zeit kommen wird, wo er auf seine meisten Poetischen und Dramatischen Skizzen mit Misvergnügen zurücksehen und es jedem danken wird, der davon stille schweigt". Für Geiger scheint dieser Brief „wegen seiner Ausführungen über Maler Müller durchaus in diesen Kreis — Goethes — zu gehören".

Fester hatte ich auf Müller-Bezüge in Geigers Biographie einer seltenen Frau gerechnet, welche jahrelang mit Müller über Hunderte von Meilen hinweg freundschaftlichen und literarischen Verkehr gepflogen: mit Therese Huber. Doch lesen wir in deren Lebensbild (Stuttg., 1901) nur (S. 131) von der Ankunft Maler Müllers bei ihr in Ulm — etwa 1804 — als einem „freudigen Ereignis", ohne daß der sorgfältige Huber-Darsteller (vgl. auch „Dichter und Frauen. N. S.", 1899, S. 26—82) die Verbindung beider (Seuffert, Register; Weisstein a. a. O. S. 10—11) verfolgt.

Goethe am Vorabend seines 70. Geburtstages.

Von Wilhelm Rullmann.

Ueber das bekannte Biedermannsche Werk „Goethes Gespräche" hat Gustav von Loeper folgendes Urteil gefällt: „Die beste Goethebiographie, die existiert und nicht sobald wird übertroffen werden." Ein Wort, das mir, als ich es zum erstenmal las, zu denken gab. Wie? Eine Goethebiographie? Und nun gar die beste Goethebiographie? Erst als ich mich mit dem Sammelwerke des Freiherrn von Biedermann näher vertraut gemacht und die zehn Bände mit steigendem Interesse durchgelesen hatte, erst dann wurde mir das Zutreffende jener Aeußerung ganz klar: man gewinnt ein reineres und ungetrübteres Bild, als aus den zahlreichen Biographien, die sich mit dem Leben und Dichten Goethes beschäftigen. Und warum? Die Erklärung dafür liegt einfach darin, daß in den großen biographischen Werken der Mensch Goethe allzu sehr zurücktritt vor dem Dichter, daß die Darstellung seines Lebensganges, seines Charakters und seiner Persönlichkeit überwuchert wird von den Kommentaren über seine dichterischen Schöpfungen. Es ist die Persönlichkeit des einzig Großen, die uns auf jeder Seite der Biedermannschen Sammlung entgegentritt, und er selbst hat uns gesagt, daß es am Ende doch nur die Persönlichkeit eines Dichters ist, die in die Kultur eines Volkes übergeht.

Neuerdings fehlt es nicht an Bestrebungen, die darauf gerichtet sind, uns mit dem Menschen Goethe näher vertraut zu machen und Vorurteile zu bekämpfen, die unter denen verbreitet sind, die — wie der übliche Ausdruck lautet — „ihn nicht mögen". In den Dienst derartiger Bestrebungen stellt sich auch ein Werk, an dem ich zwanzig Jahre lang gearbeitet, mit dem ich auch als Chefredakteur einer größeren Zeitung in den karg bemessenen freien Stunden mich beschäftigt und das ich am 7. Januar dieses Jahres, trotz einer neuerlichen schwe-

ren Erkrankung, glücklich zum Abschluß gebracht habe. Ein Werk, nach dessen Vollendung ich sicher sein durfte, keine jener Enttäuschungen zu erleben, an denen das hohe Alter so reich ist; es war ja bestimmt, nach meinem Tode als Manuskript mit meiner kleinen Goethe-Bibliothek in den Besitz des Frankfurter Goethe-Museums überzugehen, um vielleicht einer jüngeren und frischeren Kraft als Grundlage für ein Goethewerk zu dienen. Denn auch schon vor dem Kriege und vor der Papiernot, die er mit sich gebracht hat, hätte ich keine Aussicht gehabt, für ein Werk, dessen Umfang die Biedermannsche Sammlung von Goethes Gesprächen noch übertrifft, einen Verleger zu finden. Erst jetzt, in den Tagen der Fertigstellung meiner Arbeit, ist mir der Gedanke gekommen, den dritten Teil des Werkes, „Goethes Alter“, in drei Abschriften dem Frankfurter Goethe-Museum, dessen Leiter, Herrn Prof. Dr. Heuer, ich schon vor Jahren einen Teil meiner Arbeit vorgelegt hatte, dem Weimarer Goethe-National-Museum und dem Goethe-Schiller-Archiv zur Beurteilung einzusenden. In so hohem Alter — ich stehe im 77. Lebensjahre — kann man sich auf das Urteil über die eigenen Arbeiten erst recht nicht verlassen, und in diesem Falle besticht mich noch die Liebe, mit der ich mich gerade diesem Werke zwei Jahrzehnte hindurch gewidmet habe. Fällt das Urteil der Leiter der genannten nationalen Institute über mein Werk günstig aus, so werde ich dem Gedanken der Veröffentlichung dieses Abschnittes „Goethe im Alter“ nähertreten. Andernfalls würde ich darin einen Trost finden, daß die Lust und Liebe, mit der ich bei der Sache war, mir über manches Schwere, das ich während meines langen Lebens zu tragen hatte, glücklich hinweggeholfen hat.

*

Das Alter ist ein höflicher Mann:
Einmal übers andre klopft er an.
Aber nun sagt niemand: Herein!
Und vor der Tür will er nicht sein.
Da klinkt er auf, tritt ein so schnell,
Und nun heißt's, er sei ein grober Gesell.

Die Zeit, von der uns gerade ein Jahrhundert trennt, die Zeit des Wartburgfestes und der Karlsbader Beschlüsse, bezeichnet eine Uebergangsepoche in Goethes Leben. Noch ist er der aufrechte Mann, der dem fremden Besucher in der Galakleidung und mit dem großen Stern des eben gegründeten Falkenordens auf der Brust entgegentritt, aber doch klopft bereits, wie der Dichter selbst sich ausdrückt, „das Greisen-

alter an die Türe, dem man nicht gerne ein Herein zuruft". Es spielten sich eben gerade in den Jahren 1816—18 Ereignisse in dem Leben Goethes ab, die nicht ohne eine tiefere Wirkung auf sein körperliches Befinden und auf seine Gemütsstimmung blieben. Noch im Jahre 1815 hatte der Marquis de Custine, der Verfasser des einst so viel gelesenen Werkes „La Russie en 1839", sich in Briefen an seine Mutter in geradezu dithyrambischen Worten über den Eindruck geäußert, den die Persönlichkeit des großen Dichters auf ihn machte:

„Ich empfinde vor ihm nicht die geringste Verlegenheit. Nie habe ich ein so vornehm tragisches Antlitz gesehen, wie das seinige. Das ist ein antiker Held, der durch die Niedrigkeit und Trivialität unseres Jahrhunderts bedrückt ist. Wenn er die Augen erhebt, möchte man sagen, daß er über die Leiden der Menschheit weine. Unmöglich ist es, den Reiz einer feinen und zarten Ironie zu schildern, die er selbst seinen Komplimenten oft beimischt, die sich aber in unserer Sprache nicht wiedergeben läßt. Doch gleichviel, ich lasse mich nicht abschrecken und werde vor wahrhaft überlegenen Persönlichkeiten nie verlegen; denn während ich einem simplen Gelehrten nichts zu sagen weiß, gibt es nichts, wovon man mit einem Manne wie Goethe nicht sprechen möchte, weil man auf den ersten Blick sieht, daß er alles durchdringt und auf den Grund von allem sieht. Es ist dies der einzige Mensch, der nichts liebt und dennoch nicht die Spur trocken ist. Sein Gedanke hat ihn bis ins Leere geführt, und es ist eine ganz außerordentliche Erscheinung, daß er auf dieser Höhe nicht das Licht gefunden hat. Er ist denn auch unglücklich, er gesteht es selbst, aber man verzeiht ihm alles, um der erhabenen Traurigkeit seines Gesichtes und um des Feuers willen, das ihn belebt, sobald er spricht. Dann sieht man von ‚Werther' bis ‚Faust', und die Entfernung ist groß. Er würde dir mehr als irgendein Mensch gefallen, und du ihm noch mehr, denn er liebt das Natürliche über alles. Er ist 64 Jahre alt, und erinnert erstaunlich an den Homerkopf." — „Noch ein Wort über Goethe: er hat einen Ausdruck von erhabener Traurigkeit. Nie habe ich eine edlere Physiognomie gesehen. Es ist wahrhaftig ein tragischer Schmerz, der sich in seinen Augen, auf seiner Stirne malt, und sein Mund ist von unendlicher Zartheit."

Im Oktober 1817 erhielt Goethe neuerdings den Besuch eines Franzosen, der einen bekannten Namen als Empfehlung mitbrachte. Es war dies Victor Cousin, den seine Beschäftigung mit der Philosophie Kants und Hegels nach Deutschland geführt hatte. Er wurde

am 20. Oktober von Goethe empfangen und berichtet über die Unterredung, die er mit dem großen Dichter hatte, in seinen „Fragments et souvenirs“ folgendes:

„Goethe empfing mich in einer mit Büsten geschmückten Galerie, wo wir auf und ab gingen. Sein Gang ist ruhig und langsam wie sein Sprechen; aber an einigen sparsamen und starken unwillkürlichen Gebärden fühlt man, daß sein Inneres belebter ist, als seine Außenseite. Seine Unterhaltung, anfangs ziemlich kalt, belebte sich nach und nach; es schien ihm nicht unangenehm zu sein; ich genoß einige Augenblicke, da Goethe mit Freude aus sich herausging. Er wandelte und blieb stehen, um mich zu prüfen oder um sich zu sammeln und seinen Gedanken immer eindringlicher zu bezeichnen, einen genaueren Ausdruck zu suchen oder Beispiel und Einzelheiten zu geben. Das Gebärdenspiel war sparsam, aber malerisch, und die allgemeine Haltung ernst und eindrucksvoll. Wir blieben beinahe eine Stunde zusammen. Er hat nichts Paradoxes vorgebracht und mir nur neue Dinge gesagt. Seine Einbildungskraft brach von Zeit zu Zeit durch; viel Geist in Einzelheiten und in der Entwickelung; wahres Genie im Ganzen der Idee. Was mir seinen Geist zu charakterisieren scheint, ist seine Ausdehnung.“

Die Unterhaltung beginnt nicht gerade sehr glücklich. Victor Cousin sucht den „deutschen Voltaire“ — wie er ihn nennt — über den Stand der philosophischen Studien in Frankreich aufzuklären, aber Goethe meint, die Franzosen würden sich nie ernstlich mit der Philosophie beschäftigen. Der Franzose beruft sich auf die lange Reihe von berühmten Philosophen Frankreichs von Descartes bis Royer — Collard und fügt hinzu: „Goethe m'eut tout l'air connaître ni l'un ni l'autre.“ Hier irrt sich der Franzose, denn Goethe kannte einen Descartes sehr gut. Goethe erwidert mit einem Rückblick auf die deutsche Philosophie des letzten halben Jahrhunderts, über die er sich wohl ein Urteil erlauben könne, da er sie miterlebt habe. Er spricht von Fichte, Schelling, Hegel, Herder, Schiller, mit besonderer Wärme von Kant, dessen System auf dem Prinzipe der Menschlichkeit und der Toleranz beruhe.

„Il m'est impossible“ — schließt Victor Cousin seinen Bericht über diese Unterredung — „de donner une idée du charme de la parole de Goethe: tout est individuel, et cependant tout a la magie de l'infini: la précision et l'entendue, la netteté et la force, l'abondance et la simplicité, et une grace indefinissable

sont dans son language. Il finet par me subjuguer et je l'éoutais avec delices. Il passait sans efforts d'une idée a une autre, repandant sur chacune une lumière vaste et douce qui m'éclairait et m'enchantait."

Man sieht, der Bericht Cousins über den Eindruck, den die Persönlichkeit Goethes auf ihn machte, ist auf einen anderen Ton gestimmt, als jene Aeußerungen des Marquis von Custine in dem Briefe an seine Mutter: er spricht von seiner „demarche calme et lente comme son parler" und erst nach einigen lebhafteren Worten und Gesten, die ihm entschlüpfen, schließt er, daß bei diesem großen Manne „l'intérieur est plus animé que l'extérieur". In der Tat mag sich damals in den Zügen dieses „homerischen Kopfes" ein Ausdruck bemerkbar gemacht haben, der dem Besucher, dem man von der vollkomenen Rüstigkeit dieses in das Greisenalter hinübertretenden Mannes erzählt hatte, auffallen konnte. Hatten doch hier zwei Erlebnisse ihre Spuren hinterlassen, die sich in der letzten Zeit — im Sommer 1816 und im Frühjahr 1817 — abgespielt hatten: der Tod der Gattin und die seltsamen, oft geschilderten Umstände — die Hundekomödie —, die den Dichter veranlaßt hatten, die Leitung des Weimarer Theaters niederzulegen, die 34 Jahre lang in seinen Händen geruht hatte.

Die Reformationsfeier von 1817.

An der Reformationsfeier des Jahres 1817 nahm Goethe den lebhaftesten Anteil. Das Genie wird von dem Genie angezogen, und so bewunderte Goethe an Luther das Markige und Kraftvolle seiner Persönlichkeit und die Energie und Tatkraft seines Geistes. „Lassen Sie uns bedenken" — so schreibt er am 1. Juni jenes Jahres 1817 an Rochlitz — „daß wir dieses Jahr das Reformationsfest feiern und daß wir unseren Luther nicht höher ehren können, als wenn wir dasjenige, was wir für recht, der Nation und dem Zeitalter ersprießlich halten, mit Ernst und Kraft und wäre es auch mit einiger Gefahr verknüpft, öffentlich aussprechen." Und noch in einem seiner letzten Gespräche mit Eckermann äußert er sich: „Wir wissen gar nicht, was wir Luthern und der Reformation im allgemeinen alles zu danken haben. Wir sind frei geworden von den Fesseln geistiger Borniertheit, wir sind infolge unserer fortwachsenden Kultur fähig geworden, zur Quelle zurückzukehren und das Christentum in seiner Reinheit zu fassen. Wir haben wieder den Mut, mit festen Füßen auf Gottes

Erde zu stehen und uns in unserer gottbegabten Menschennatur zu fühlen."

Aber auch als der erste Schriftsteller seiner Nation hat Goethe seiner Bewunderung Luthers und seiner Anerkennung der Vorzüge der Reformation Ausdruck gegeben. Im XVI. Band des Goethe-Jahrbuchs hat B. Suphan im Jahre 1895 von den Plänen gesprochen, die das Reformationsfest des Jahres 1817 im Geiste unseres Dichters wachgerufen hat. An dieser Stelle wurde dann auch zum erstenmal ein kurzer Aufsatz über „Das Reformationsfest" veröffentlicht, den Suphan den Schätzen des Goethe-Schiller-Archivs entnommen hatte. Hier macht Goethe den Vorschlag, die Reformationsfeier im Herbst 1817 nicht auf den 31. Oktober festzusetzen, sondern sie auf den 18. Oktober zu verlegen, und er begründet diesen Vorschlag mit folgenden Worten:

„Als man diesen Tag (den 31. Oktober) zur Feier des Jahres erwählte, war es in gewissem Sinne zufällig.. Luther hat an diesem Tage die unwiderrufliche Kriegserklärung gegen das Papsttum getan; allein, sowohl vorher als ganz besonders nachher, finden sich ebenso wichtige Tage, die man ebensogut hätte wählen können. Die Schlacht bei Leipzig ist dagegen ein entschiedenes Tagesfest. Genug, das ganze Jahr 1817 kann als feierlich von den Protestanten angesehen werden. Wenn ich nun also behaupte, daß das Reformationsfest ein bewegliches Fest sei, an den 31. Oktober nur zufällig geknüpft, so will ich nunmehr die Gründe anführen, welche mich zu gedachtem Vorschlag, das Fest zu verlegen, führen.

Erstens. Zwei so nahe aneinander folgende, nicht 14 Tage voneinander entfernte Feste müssen einander notwendig schaden, und das zweite gerät in Gefahr, weniger glänzend zu werden. Denn das Fest am 18. Oktober zehrt schon manche ökonomische Kräfte auf, indem der Deutsche an diesem Tage, zu mancherlei Gaben aufgefordert, sie gern, ja, reichlich spendet, nachher aber gern einige Pause wünschen mag.

Zweitens tritt noch eine höhere Betrachtung ein, denn nicht nur die zu milden Gaben und dem äußern Glanze des Festes bestimmten Summen werden erschöpft, sondern das Gefühl erschöpft sich auch; wer sich am 18. recht herzlich gefreut, gejubelt und genossen hat, wird am 31. eine gewisse Leere fühlen und nicht vermögen, sein Gefühl auf einen ähnlichen Grad von Enthusiasmus zu steigern.

Drittens. Und dann läßt sich in keinem Sinne ein höheres Fest finden, als das aller Deutschen. Es wird von allen Glaubensgenossen gefeiert und ist in diesem Sinne noch mehr als Nationalfest: ein Fest der reinsten Humanität. Niemand fragt, von welcher Konfession der Mann des Landsturms sei, alle ziehen vereinigt zur Kirche und werden von demselben Gottesdienste erbaut; alle bilden einen Kreis ums Feuer und werden von derselben Flamme erleuchtet."

Auch eine „Kantate zum Reformationsjubiläum und zum Luther-Jubiläum 1817" hat der Dichter damals geplant, aber es blieb bei

einem flüchtigen Entwurfe. Unter den Versuchen zur Ausführung befinden sich zwei schöne Strophen eines Gesanges, in dem, wie aus dem Schema zu entnehmen ist, Elias das Volk zur Abwendung von dem zeremoniellen Prunke des Salomonischen Tempeldienstes und zu einer heiteren Verehrung der Gottheit aufrufen sollte.

Sie lauten:

„Was soll all der Prunk bedeuten?
Regt er nicht der Seele Spott?
Wenn wir in das Freie schreiten,
Auf den Höhen, da ist Gott.
Auf den Höhen, rein umsäuselt,
Wie es sich auch fügen mag,
Wenn das Lockenhaar sich kräuselt,
Knaben, Mädchen, hier ist Tag."

Es klingt nicht sehr glaubhaft, und doch liegt die Annahme nahe, daß auch der Gedanke einer Reformationsfeier auf der Wartburg im Jahre 1817 von keinem Geringeren ausgegangen ist, als von Goethe, der sich dann so hart über den Studentenulk ausgesprochen hat, der nicht nur von den Philistern jener Zeit, sondern auch von Männern wie Freiherr vom Stein „als Unfug" oder „Skandal" bezeichnet wurde. Er selbst hatte auf den 18. Oktober als den geeignetsten Tag der Feier hingewiesen, und von Jena aus ergingen nun an alle deutschen Universitäten die Einladungen zu einer Gedenkfeier an die Reformation, für welche der Tag der Zertrümmerung der napoleonischen Macht und der Befreiung Deutschlands festgesetzt wurde. Nun sollten sich auf der hohen Feste und in dem nahen Eisenach jene bekannten Szenen abspielen, an denen so viele Anstoß nahmen, obgleich es nur die gärende Freiheitsbewegung war, in der die Unlust an den Zuständen jener Zeit ihren Ausdruck gefunden. Das Verbrennen der reaktionären Bücher bedeutete keine revolutionäre Tat, sondern einen Studentenulk, den man dem Uebermut der Jugend hätte nachsehen sollen.

Der Aufruf der Jenaer Burschenschaft fand einen lebhaften Widerhall in allen deutschen Landen. Fast 500 Teilnehmer konnte der Ausschuß der Burschenschaft am 17. Oktober auf dem Marktplatz von Eisenach begrüßen. Für „Deutschlands Einheit und Freiheit" — das war das Losungswort des Tages, und darin lag für viele ein politisches Programm. Der Festredner auf der geschmückten

Wartburg konnte darauf hinweisen, daß in den vier Jahren seit der siegreichen Schlacht „so manche damals geschöpfte Hoffnung“ getäuscht wurde, und er gab der Erwartung Ausdruck, daß der Geist, der die Teilnehmer an diesem Feste zusammengeführt, die deutsche Jugend durch das ganze Leben hindurch leiten werde und daß in allen diesen Herzen fest und unvertilgbar die Liebe zum einigen deutschen Vaterlande leben werde.“

Aber von einem freien und einigen Deutschland wollte man damals nichts wissen, und das Ketzergericht, das die jugendlichen Feuerköpfe dann über die freiheitsfeindlichen Schriftsteller jener Zeit durch Verbrennen ihrer Bücher abhielten, veranlaßte die Herren Kotzebue, Kamptz und Schmalz, die Regierungen von Oesterreich und Preußen aufzuhetzen.

Zahlreiche Stimmen wurden laut, die den Großherzog Karl August beschuldigten, daß er das Treiben der „Mordbuben“, die nichts verbrochen hatten, als daß sie reaktionäre Bücher verbrannt hatten, begünstigt habe, und zwei Staatsmänner der Zeit, der preußische Kanzler Fürst Hardenberg und der österreichische Gesandte am Berliner Hof, Graf Zichy, begaben sich nach Weimar, um Karl August Vorstellungen zu machen, der ohnehin wegen seiner konstitutionellen Gesinnung — er hatte ja seinem Lande eine freie Verfassung gegeben — übel angeschrieben war.

Goethe hatte sich allen diesen Vorfällen gegenüber in Schweigen gehüllt. Er war eben ein alter Mann geworden. Wie ganz anders hatte er sich einst seines Fürsten angenommen, als dieser von Napoleon bedrängt wurde! Er schwieg der Oeffentlichkeit gegenüber, aber in Briefen an seine Freunde machte er seinem Unmute Luft. Während ein Knebel in dem Reformationsfeste auf der Wartburg einen Gedanken fand, „der dem Luther im Grabe Ehre machte“, sprach der Dichter in einem Briefe an Zelter vom 16. Dezember 1817 von dem „garstigen Wartburger Feuerstank, den ganz Deutschland übel empfindet, indes er bei uns schon verraucht wäre, wenn er nicht bei Nordostwind zurückschlüge und uns zum zweitenmal beizte“. Diese Aeußerung bezieht sich auf Vorträge von Oken und Fries, die an dem Wartburgfeste teilgenommen hatten. Es spricht mehr für Karl August als für Goethe, daß er den Rat seines Ministers, das von Oken herausgegebene Oppositionsblatt „Isis“ zu verbieten, nicht befolgte. Freilich mußte sich der Großherzog dann doch zu Zensurmaßregeln verstehen, aber es geschah mit der Zustimmung der wei-

marischen Stände, die dem reaktionären „Nordostwinde“, der von Berlin und Wien her wehte, Rechnung tragen mußten.

Die Ermordung Kotzebues, am 23. März 1819, die mit diesen Ereignissen in Zusammenhang stand, fällt bereits in die Zeit, in der Goethe sich seinem 70. Geburtstage näherte. Aus dieser Zeit stammt eine Schilderung der Persönlichkeit des in den letzten Jahren gealterten Dichters, die wir wiederum einem Ausländer verdanken. Diesmal ist es ein junger Amerikaner, Mr. Bancroft, der sich später der diplomatischen Laufbahn mit Erfolg widmete und zur Zeit des Deutsch-Französischen Krieges Vertreter der Vereinigten Staaten in Berlin war. Daß der damals 19 jährige junge Mann die Größe eines Goethe nicht ganz zu würdigen wußte, ersieht man aus seinen Briefen und Tagebüchern, die vor einigen Jahren in Scribners Magazin erschienen und aus denen die „Frankfurter Zeitung“ Auszüge mitgeteilt hat. Aber er wollte aus seiner ersten Studienreise in der alten Welt auch die Zustände Deutschlands etwas näher kennenlernen, und da schien es ihm angezeigt, von seinem größten Dichter einen persönlichen Eindruck zu gewinnen. Ueber seinen Besuch bei der Weimarer Weltgröße schreibt er:

> „Goethe ist ziemlich groß, obgleich nicht sehr groß, mit fester Haltung, einem schönen klaren Auge, großen und sehr ausdrucksvollen Zügen, gut gebaut. Er macht sogleich einen günstigen Eindruck. In seinen Manieren ist er sehr würdevoll, oder vielmehr hat er eine Art würdevoller Steifheit, die nach seiner Absicht für angeborene Würde passieren soll. Er geht erstaunlich gerade. Ich fand ihn ganz en déshabillé. Er hatte einen Oberrock an, aber keine Weste, ein faltiges Hemde, nicht übermäßig rein, eine Halsbinde wie das Hemde und ziemlich dunkelfarbig. Seine Stiefel waren von ganz ordinärer Fasson. Kein Dandy würde sie getragen haben. Er empfing mich im Garten.“

In einem Briefe, den Bancroft acht Monate später an seine Schwestern über den Besuch bei Goethe schrieb, berichtet er im ganzen dasselbe. Einige kleine Abweichungen sind vorhanden. Der Eindruck von Goethes Kopf hat sich in ihm vertieft:

> „Sein Auge ist dunkel und sprühend. Er ist wohlgebaut, würdig in seinem Benehmen; sein Haar ist weißer und schöner, als ich es jemals auf dem Haupte eines alten Mannes gesehen habe. Sein Anzug war einigermaßen nachlässig; alle deutschen Professoren und Schriftsteller sind nämlich in ihrem Anzug und in ihren Ge-

wohnheiten schauderhaft schmutzige Gesellen. (!) Goethe aber hat die Welt gesehen und weiß, was der Anstand erfordert."

Seinen 70. Geburtstag verlebte Goethe auf der Reise nach Karlsbad. Er war allen Festlichkeiten, die man zur Feier dieses Tages plante, der Deutschland seinen größten Dichter geschenkt hatte, aus dem Wege gegangen, aber es berührte ihn doch angenehm, daß man in seiner Vaterstadt seiner gedachte. In Frankfurt am Main fand am 28. August 1819 ein großes Festmahl statt, an dem Thorwaldsen, Willemer, Sulpiz Boisserée und Goethes Jugendfreund Riese teilnahmen. Am Abend fand eine Festvorstellung des „Tasso" statt.

Eine besonders sinnige Ueberraschung wurde dem Dichter zu diesem Tage durch ein Geschenk des Großherzogs von Mecklenburg-Strelitz zuteil. Dieser hatte sich eine Uhr zu verschaffen gewußt, die zu Goethes Kinderzeit im Hause am Großen Hirschgraben stand, und hatte sie heimlich in Goethes Haus aufstellen lassen. Als der Dichter nun nach seiner Rückkehr nach Weimar sie zum ersten Male in der Morgenfrühe schlagen hörte, rief er dem Diener zu: „Da schlug eben eine Uhr, die alle Erinnerungen an meine Kindheit aufgeweckt hat. Ist's Traum oder Wirklichkeit?" Er eilte ins Vorzimmer, wo die Uhr zwischen zwei brennenden Lichtern stand, und er vergoß Tränen der Rührung bei diesem Anblick.

Unser Leben mit Goethe.

Von J. Landau.

Arthur Schopenhauer schrieb einmal seinem Freund und Apostel Frauenstaedt: „Die Zeit wird kommen, wo, wer nicht weiß, was i ch über einen Gegenstand gesagt habe, sich als Ignoranten bloßstellt." Goethe hat dergleichen weder gedacht noch ausgesprochen, und dennoch haben wir es hier weder mit einer Ueberhebung Schopenhauers, noch mit einer Bescheidenheit Goethes zu tun. Für die Vernachlässigung und Verkennung durch die Mitwelt durfte Schopenhauer eben einen reichlichen Anerkennungs-Vorschuß nehmen, durfte er einen Wechsel auf die einsichtsvollere Zukunft ziehen — Goethe, schon von seiner Zeit verwöhnt, gefeiert, angebetet, hatte diese Berufung auf die kommenden Geschlechter eben nicht nötig. Die achtundfünfzig Jahre seit dem Heimgang Schopenhauers haben die Zeit noch nicht gebracht, in der man für einen „Ignoranten" gilt, wenn man nicht weiß, was er „über einen Gegenstand gesagt hat" — die aus einem echt Schopenhauerschen Aerger geborene Uebertreibung ist wohl auch nur symbolisch gemeint, und die gebührende, die stete Steigerung der Geltung wie des Ansehens von Schopenhauer ist ja nicht zu verkennen. Auch „wer nicht weiß, was G o e t h e über einen Gegenstand gesagt hat", stellt sich noch lange nicht „als Ignoranten bloß", — das geistige Erbe, das uns Goethe hinterließ, ist freilich um ein Vielfaches umfangreicher — aber einen G e w i n n läßt er sich entgehen. Des Anteils an jenem reichen geistigen Erbe geht er verlustig.

„In der Bibel und im ‚Faust' ist schon alles gesagt und alles zu finden," schrieb einmal Gutzkow in Anlehnung an das Wort seines Rabbi Akiba: „im Talmud ist ein Jegliches zu lesen, und alles ist schon einmal dagewesen." Und jenes Wort ist wahrlich keine Blasphemie — eine Profan-Bibel haben auch viele andere den „Faust" genannt. Aber das Schaffen am „Faust" zog sich wohl durch das

Leben Goethes, es ist indes nur ein Teil, und dem äußeren Umfange nach ein kleiner Teil seines Lebenswerks. Mehr als ein anderer Dichter irgendeines Volkes, irgendeiner Zeit, lebte Goethe mit der Gesamtheit, mit der Allgemeinheit und allen ihren verschiedenen Interessen. Nicht etwa nur mit den Menschen seiner, zwei Jahrhunderte fest umklammernden Schaffenszeit, sondern mit der Menschheit — also auch mit uns.

Wer dafür nun seinerseits, erst recht in unserer ernsten, kampfdurchtobten Zeit, noch mit Goethe lebt, der wird immer wieder staunend gewahr, wie sehr Goethe andauernd in allen unseren Freuden und Leiden mit uns lebt! Welche Frage auch immer neu emportauchen mag, Goethe hat sich mit ihr schon befaßt und hat uns für ihre Lösung beachtenswerte Fingerzeige geboten. Jede funkelnagelneue Erscheinung, die als Geburt des Tages, der jüngsten Stunde aufsteigt, irgendwann oder irgendwo hat sie schon einmal Goethe ihre Aufwartung gemacht und in seinem Lebenswerk ein Denkmal hinterlassen. Mag ein schwieriges Problem noch so frisch aus den letzten Tageswirren sich erheben, immer lenkt es ein Strahlenbüschel aus einem starken Scheinwerfer auf irgendeine, bisher wenig beachtete, halb unverstandene, dunklere Stelle in Goethes Schriften, Gesprächen oder in seinem Briefwechsel. Ob der Krieg, der Weltkrieg, all unser Sinnen in Anspruch nimmt, ob wir mit dem Flugwesen uns befassen, ob die Wünschelrute, die im Alpenkrieg ihre Wunderkraft erproben sollte, uns beschäftigt, ob die Ernährungssorgen uns bedrücken: von jedem Punkt aus führt ein Weg zu Goethe, und auf jeden Punkt fällt ein erhellendes, ein scharfes Licht aus dem Erkenntnisschatz, den uns Goethe in seinem Lebenswerk hinterließ.

So etwas wie eine Art Seherkraft hat ja Goethe wohl zu besitzen geglaubt. Man erinnert sich zum Beispiel an die Vision, von der er in „Dichtung und Wahrheit“ (3. Teil, 11. Buch) berichtet. Es war nach dem wehmütigen Abschied von Friederike von Sesenheim. Auf dem Fußpfade reitet Goethe nach Drusenheim — in Sinnen versunken. Da sieht er auf der andern Seite — sich selbst auf sich zukommen, in einem Kleide, wie er es vordem nie getragen und nie gesehen, hechtgrau mit etwas Gold. Nach acht Jahren aber kam er nun wirklich desselben Wegs, den er eben ritt, um Friederiken noch einmal zu besuchen, und just in dem Kleid, wie er es in jener Vision gesehen. Man weiß auch, daß Goethe immerhin auf die gute Sternen-Konstellation etwas gab, in der er am 28. August 1749, mittags, „mit dem Glockenschlage zwölf“ auf die Welt kam. Aber wenn er bei

allen Aufgaben, die eine harte Zeit uns jetzt stellt, bei allen Fragen von Belang, die uns jetzt beschäftigen, führend, weisend, lehrend unter uns erscheint, begegnet er uns nicht als mystischer Seher, nicht als Träumer, als Poet und Prophet, sondern als Staatsmann und als Gelehrter von erstaunlich weitem Blick.

Taucht da in unseren Tagen plötzlich der Plan einer Verbindung von Donau mit Rhein auf. Eine richtige Frucht der Kriegszeit und der deutsch-österreichischen Waffenbrüderschaft doch wohl! In einer Münchener Versammlung des Bayerischen Kanalvereins, an der auch der König teilnahm, hielt Syndikus Dr. Pühls einen Vortrag über die Notwendigkeit dieses Kanals, für den nunmehr auch das Reich eine sehr erhebliche Unterstützung gewährt. Die neugestärkten Beziehungen zu Oesterreich und den Balkanländern und die wirtschaftliche Entwickelung dieser Beziehungen erfordern den Ausbau dieses Großschiffahrtsweges.

Wie denkt nun aber — *Goethe* über diesen Plan?

Nun wohl, Goethe hat, neunzig Jahre *vor* dem Bayerischen Kanalverein, an jene Wasserstraße gedacht. Und nicht nur an den Rhein-Donau-Kanal. Alle das Weltbild umgestaltenden, großen Kanalbauten hat Goethe, der Staatsmann und Gelehrte, vorausgesehen, in ihrer Bedeutung erkannt, und in einem Falle hat er sogar den Zeitpunkt der Fertigstellung vorausberechnet. Das ist auch beim Suez-Kanal der Fall, den Goethe vor neunzig Jahren den *Engländern* zuwies. In einem Gespräch, das er am 21. Februar 1827 mit Eckermann führte, kam Goethe auch auf Alexander von Humboldts Werk über „Cuba und Columbien" und dessen Ansichten über die damals schon erörterte Idee eines Durchstichs der Landenge von Panama. Nebenbei bemerkt, hat Alexander von Humboldt noch andere Punkte angegeben, wo man, mit Benutzung einiger in den Mexikanischen Meerbusen fließender Ströme, noch vorteilhafter zum Ziele käme als bei Panama. Wie sehr Alexander von Humboldt hier im Rechte war, das haben die noch nicht abgeschlossenen, schmerzlichen und kostspieligen Erfahrungen mit dem Panama-Kanal gezeigt. Damals aber schon, vor einundneunzig Jahren, hat Goethe gemeint, es sollte ihn wundern, „wenn die Vereinigten Staaten es sich sollten entgehen lassen, ein solches Werk in ihre Hände zu bekommen". „Es ist vorauszusehen," sagt Goethe prophetisch, „daß dieser jugendliche Staat bei seiner entschiedenen Tendenz nach Westen in dreißig bis vierzig Jahren auch die großen Landstrecken jenseits der Felsengebirge in Besitz genommen und bevölkert haben wird."

Ueber die großen Kanalbauten, die erst unsere Zeit beschäftigt haben und teilweise zu beschäftigen erst anfangen, sagte Goethe im Februar 1827:

„Es ist vorauszusehen, daß an dieser ganzen Küste des Stillen Ozeans, wo die Natur bereits die geräumigsten und sichersten Häfen gebildet hat, nach und nach sehr bedeutende Handelsstädte entstehen werden, zur Vermittelung eines großen Verkehrs zwischen China nebst Ostindien und den Vereinigten Staaten. In solchem Falle wäre es aber nicht bloß wünschenswert, sondern fast notwendig, daß sowohl Handels- als Kriegsschiffe zwischen der nordamerikanischen westlichen und östlichen Küste eine raschere Verbindung unterhielten, als es bisher durch die langweilige, widerwärtige und kostspielige Fahrt um das Kap Horn möglich gewesen. Ich wiederhole also: es ist für die Vereinigten Staaten durchaus unerläßlich, daß sie sich eine Durchfahrt aus dem Mexikanischen Meerbusen in den Stillen Ozean bewerkstelligen, und ich bin gewiß, daß sie es erreichen.

Dieses möchte ich erleben; aber ich werde es nicht. Zweitens möchte ich erleben, eine Verbindung zwischen der Donau und dem Rhein hergestellt zu sehen. Aber dieses Unternehmen ist gleichfalls so riesenhaft, daß ich an der Ausführung zweifle, zumal in Erwägung unserer deutschen Mittel. Und endlich drittens möchte ich die Engländer im Besitz eines Kanals von Suez sehen. Diese drei Dinge möchte ich erleben, und es wäre wohl der Mühe wert, ihnen zuliebe noch einige fünfzig Jahre auszuhalten . . .“

Von diesen „drei Dingen“, um derentwillen der damals achtundsiebzigjährige Goethe „noch einige fünfzig Jahre aushalten“ wollte, hat eins, der Suez-Kanal, zweiundvierzig Jahre nach jenem Gespräch seine Verwirklichung erlebt. Nicht durch die Engländer, sondern gegen die englischen Umtriebe und Störungsversuche, durch die Franzosen. Aber es steht jetzt, das ist für alles Engländertum bezeichnend, unter englischer Herrschaft. Der Panama-Kanal sollte 1915 mit einer Weltfeier eingeweiht werden, aber der Krieg trat hindernd dazwischen. Ueberdies sind noch immer Einstürze, Störungen und Hemmungen zu überwinden. An die Herstellung der Rhein-Donau-Verbindung will man jetzt erst gehen. So hat denn Goethe, der Minister des kleinen Sachsen-Weimar, die Staatsmänner der Großmächte an Voraussicht weit übertroffen . .

Ein Gegenstand, der zurzeit unsere Aufmerksamkeit lebhaft in Anspruch nimmt und der trotz anscheinender Unbedeutendheit von großer wirtschaftlicher und sozialer Bedeutung, ein Eingriff in die

Lebens- und Arbeitsweise von uns allen ist, das Vorrücken der Uhr im Frühjahr, die Einführung der „Sommerzeit“, kann als eine Art Kriegs-Erzeugnis gelten. Die Gründlicheren unter uns wissen, daß ein englischer Abgeordneter von überlegener Einsicht, William Willet, vor mehreren Jahren schon für eine solche gelinde Anpassung unserer Lebensweise an die Natur lebhaft eintrat, ohne indes einen Erfolg zu erzielen. Ein Weltkrieg erst mußte kommen, um uns im Sommer eine kühlere Morgenstunde für die Arbeit, eine schöne und helle Nachmittagsstunde für die Ruhe und Erholung zu gewinnen. Wem aber war es gegenwärtig, daß schon Goethe diese Tyrannei der mechanischen Uhr gegen die natürliche Lebensweise empfunden hat? In Italien hat er die Vorteile einer solchen, an die natürliche Scheidung von Tag und Nacht sich anlehnenden Lebensweise kennengelernt, in Italien, wo damals die Vierundzwanzigstunden-Uhr nicht von Mitternacht zu Mitternacht, sondern von Abend zu Abend rechnete.

In einem Aufsatz, „Stundenmaß der Italiener“, im Oktober 1788 in Wielands „Merkur“ veröffentlicht, spricht sich Goethe ausführlich über das natürliche Verhältnis zu den Tageszeiten aus, das unsere mechanischen Uhren so sehr verwirrt haben. Da heißt es: „. . . Schönes Klima, reiner, blauer Himmel, milde Luft Italiens! Daraus folgt, daß, wer nur kann und solang er nur kann, unter freiem Himmel sein und auch bei seinen Geschäften der freien Luft genießen mag. Wieviel Handwerker arbeiten vor den Häusern auf freier Straße! Wie viele Läden sind ganz gegen die Straße zu eröffnet! Daß bei einer solchen Lebensart der Moment, wo die Sonne untergeht und die Nacht eintritt, allgemeiner entscheidend sein muß als bei uns, wo es manchmal den ganzen Tag nicht Tag wird, läßt sich leicht einsehen. Der Tag ist wirklich zu Ende, alle Geschäfte einer gewissen Art müssen auch wirklich geendigt werden, und diese Epoche hat, wie es einem sinnlichen Volke geziemt, jahrein, jahraus dieselbe Bezeichnung. Nun ist es Nacht (notte), denn die vierundzwanzigste Stunde wird niemals ausgesprochen, wie man in Frankreich Mittag (midi) und nicht zwölf Uhr sagt. Es läuten die Glocken, ein jeder spricht ein kurzes Gebet, der Diener bringt die Lampen in das Zimmer und wünscht ‚Felicissima notte‘. Von dieser Epoche an, welche immer mit dem Sonnenuntergange rückt, bis zum nächsten Sonnenuntergang wird die Zeit in vierundzwanzig Stunden geteilt. So findet man alle Werkstätten, Bureaus, Banken durch alle Jahreszeiten bis zur Nacht offen. Und so scheint man jahraus,

8*

jahrein in derselben Zeit zu leben, weil man immer in derselben Ordnung alles, was auf Tag und Nacht einen Bezug hat, verrichtet, ohne sich darum zu kümmern, ob es, nach unserer Art zu rechnen, ‚früh‘ oder ‚spät‘ sein möchte. Dadurch, daß Tag und Nacht sich entschieden voneinander absetzen, werden dem Luxus, der so gern Tag und Nacht miteinander vermischt und ineinander verwandelt, gewissermaßen Grenzen gesetzt . . . Dem Italiener wird unter seinem glücklichen Himmel die Epoche, welche abends Tag und Nacht scheidet, immer die wichtigste Zeitepoche des Tages bleiben.“

Das nennt Goethe „Der Natur gemäß leben“.

Im italienischen Reisetagebuch, Verona, September 1786, beschäftigt sich Goethe ebenfalls und in ähnlichem Sinne mit der italienischen Uhr, die er Charlotte von Stein an der Hand einer Zeichnung erklärt. Wie im August um 8½ Uhr nach unserer Zeit für das damalige Italien 1 Uhr war, wie dann die Nacht mit jedem halben Monat eine halbe Stunde wächst, wie dann im Dezember und Januar die Zeit für die Uhr stehen bleibt, und wie vom Februar an der Tag mit jedem halben Monat eine halbe Stunde wächst, bis im Juni und Juli die Zeit wieder „stehen bleibt“, das erklärt Goethe ausführlich, auch die vielerlei Umrechnungen, aus denen er unsere gewohnte Zeit herausrechnet. Dann fährt er fort: „Wenn du das gelesen hast und meine Tafel ansiehst, wird dir's im Anfang schwindlich im Kopfe werden, du wirst ausrufen: Welche Unbequemlichkeit! Und doch, am Orte ist man's nicht allein bald gewohnt, sondern man findet auch Spaß daran, wie das Volk, dem das ewige hin und wieder rechnen und vergleichen zur Beschäftigung dient. Sie haben ohnedies immer die Finger in der Luft, rechnen alles im Kopfe und machen sich gern mit Zahlen zu schaffen . . .“

Inzwischen haben die Italiener auf dieses ständige Umrechnen der Zeit und auf dies ewige Uhrverschieben zugunsten einer gleichmäßigen Vierundzwanzigstunden-Uhr verzichtet . . .

Wohin uns auch die wirren und schreckensvollen Kriegszeiten führen, wie weit sie uns auch oft von den gebahnten Wegen der gewohnten friedlichen Entwickelung ablenken, überall tritt uns Goethe entgegen als vielbewährter Lehrer und Führer. Will uns die vordem kaum je geahnte Lebensmittelverteilung von Staats wegen als besonders seltsame Frucht der Kriegszeiten erscheinen, staunen wir über die Erfindung und Einführung neuer Materialien für Küchenbedarf und Verpflegung — Goethe hat das alles gekannt, behandelt, und auch unsere famose „Streckung“ der Lebensmittel vorausgeschaut.

Von einem Ausflug aus Straßburg in das vor wenig Jahren zu so peinlicher Berühmtheit gelangte Zabern und nach Pfalzburg erzählt Goethe in „Dichtung und Wahrheit“ u. a.: „Man walzte schon früh um 9 Uhr — es war Sonntag — nach Herzenslust im Wirtshaus, und da sich die Einwohner durch die Teuerung, ja durch die drohende Hungersnot in ihrem Vergnügen nicht irremachen ließen, so war auch unser jugendlicher Frohsinn keineswegs getrübt, als uns der Bäcker einiges Brot auf die Reise versagte und uns in den Gasthof verwies, wo wir es allenfalls an Ort und Stelle verzehren dürften.“ Im Zusammenhang damit sagt Goethe an anderer Stelle, Essen sei etwas Unwesentliches, groß und wichtig aber die Aufgabe, mit wenigem viele zu speisen. In einer Besprechung einer „Monatsschrift des vaterländischen Museums in Böhmen“ erinnert Goethe daran, daß der Siebenjährige Krieg und die Verpflegungssorge, die er im Gefolge hatte, viel zur Einführung der Kartoffel und zu Friedrichs des Großen starkem Eifer für diese Einführung beigetragen hat. Von Schlesien drang nach Böhmen hinüber das Streben, „wohlfeile und ergiebige Nahrungsmittel zu suchen“. In Böhmen nannte man die Kartoffeln „Brambori“, was eine Verstümmelung des Wortes „Brandenburg“ sei.

Im Verlaufe der Kriegsjahre wurden so oft Friedenserörterungen laut. Der Wunsch verdichtete sich stets zur Hoffnung, das Hoffen täuschte sich freundlich in die Erwartung hinüber, und noch ehe der Waffenkampf zu Ende war, setzte der verfrühte Meinungskampf über die Friedensbedingungen ein, so daß wir statt des ersehnten Friedens nur ein geräuschvolles Doppelstreiten sich austoben sahen und hörten. Und da trat wieder weisend, klärend, belehrend Altmeister Johann Wolfgang Goethe mitten unter uns und rief uns mit Euphorion zu:

Träumt ihr den Friedenstag?
Träume, wer träumen mag.
Krieg! ist das Losungswort,
Krieg! Und so klingt es fort.

Ein andermal, in den „Karlsbader Gedichten“, gibt Goethe dem Gedanken Ausdruck, daß es dem Mächtigen, dem Siegenden am besten ansteht, im Bewußtsein seiner Kraft, den Frieden zu wünschen, ihn anzubieten:

. . . Uns sei durch sie dies letzte Glück beschieden,
Wer alles wollen kann, will auch den Frieden.

Und dieses Gedicht, wem gilt es: „Ihro, der Kaiserin von Frankreich Majestät!“ Das war eben 1810.

Die Graphologie erscheint uns allen als ein ganz junges Forschungsgebiet. Erst 1875, dreiundvierzig Jahre nach Goethes Tode, erschien das grundlegende Werk des Abbé Michon, erst in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts erscheinen die Schriften von Preyer und W. Langenbruch, der inzwischen seine Wissenschaft in ein festes System gebracht und zur Graphometrie erweitert hat. Goethe aber macht die Handschrift Zelters bereits zum Gegenstand graphologischer Betrachtung. Er meint, sie zeige einen Menschen „dem es frei und groß zu Sinne ist“, und er macht Eckermann darauf aufmerksam, wie diese Schrift „ganz seinen (Zelters) großen Charakter ausdrückt“.

Ob wir nun mit Sommerzeit oder Brotmangel, mit Rhein-Donau-, Panama- oder Suez-Kanal uns befassen, ob das Flugwesen uns beschäftigt, ob, wie bei der Austrocknung des Zuidersees, die Gewinnung neuen Ackerlandes in Frage ist, die Kapitalbeschaffung, die Goldjagd, die Kassenschein-Presse, welche Kriegsausgeburt immer uns vor neue Aufgaben stellt, stets hat uns Goethe rüstig vorgearbeitet. In jedem der vielen Goethe-Jahrbücher, die unser Ludwig Geiger herausgegeben hat, und davon jedes uns heute noch so frischlebendig anmutet, in jedem wird man Beziehungen des Goetheschen Interessenkreises zu unserer vollen Gegenwart finden. Dieser weitreichende Prophetenblick wäre erstaunlich, wenn man sich bei Goethe das Erstaunen nicht schon längst abgewöhnt hätte, und wenn nicht die Ereignisse selbst noch verblüffender wären. Auch das hat Goethe schon vorausempfunden:

Seltsam ist Prophetenlied,
Doppelt seltsam, was geschieht.

So mag es denn tröstlich und beruhigend wirken, wenn wir erkennen: was immer auch uns beschäftigen, was uns auch begegnen und uns in Anspruch nehmen mag, Goethe ist stets als Lehrer, als Berater lebendig mitten unter uns.

Goethe über Shakespeare als Bühnendichter.

Von F. P. v. Westenholz.

Es gibt keinen Namen, der im Fühlen und Denken Goethes einen ähnlichen oder gar gleich starken Widerhall zu jeder Zeit seines Lebens gefunden hätte, wie der Shakespeares. Selbst der „Faust", obschon „ein Stück von ihm", hat seinem Schöpfer zeitweilig ferner gestanden und mußte erst durch Schiller dem Freunde aufs neue nahe genug gebracht werden, um, vom Herzblut des Dichters getränkt, zu neuem Leben erwachen zu können. Der „Stern der höchsten Höhe" strahlte in unvermindertem Glanze über Goethes Leben, als das „Glück der nächsten Nähe" längst im Strome der Zeitlichkeit zerronnen war, und der 22jährige Redner zum „Shakespeare-Tag" hat nicht zu viel gesagt, wenn er versichert, daß die erste Seite, die er von Shakespeare gelesen, ihn auch zeitlebens ihm eigen gemacht habe. Finden wir doch noch im letzten der von Eckermann aufgezeichneten Gespräche — elf Tage vor des Dichters Hinscheiden — den Namen Shakespeare neben denjenigen von Mozart und Rafael mit dem Ausdruck höchster Verehrung genannt: „Versuche es aber doch nur einer und bringe mit menschlichem Wollen und menschlichen Kräften etwas hervor, das den Schöpfungen, die den Namen Mozart, Rafael oder Shakespeare tragen, sich an die Seite setzen lasse."

Und nicht ohne Rührung vernehmen wir die gleichsam selbstverständliche Unterordnung Shakespeare gegenüber, dort, wo Goethe (gleichfalls zu Eckermann) die Berechtigung dazu, seine eigene dichterische Bedeutung über die von Tieck zu stellen, mit den Worten begründet: „Es wäre ebenso, wenn ich mich mit Shakespeare vergleichen wollte, der sich auch nicht gemacht hat, und der doch ein Wesen höherer Art ist, zu dem ich hinaufblicke und das ich zu verehren habe."

Neben diesen und anderen gelegentlichen, meist gesprächsweisen Aeußerungen hat Goethe bekanntlich in der Hauptsache dreimal beson-

deren Anlaß genommen, seine Stellung zu Shakespeare eingehender zu begründen. Das erste Mal in jenem dithyrambischen Ergusse „Zum Shakespeare-Tag" vom Jahre 1771, dem — mehr als ein halbes Jahrhundert später — der Aufsatz „Shakespeare und kein Ende" gegenübersteht. Zwischen beiden liegen, in ihrem Thema beschränkter, aber als Ausgangspunkt für die weitere Shakespeareforschung so bedeutsam geworden, die Erörterungen über den „Hamlet" im dritten bis fünften Buch von „Wilhelm Meisters Lehrjahren". Im Mittelpunkt aller dieser Betrachtungen steht die ästhetische Beurteilung des Dichters Shakespeare; nur ein Aufsatz unter den genannten beschäftigt sich mit der praktischen Frage der Bühnenwirkung seiner Dramen, mit einem Worte, mit „Shakespeare als Theaterdichter". Laut einer Tagebuchnotiz im Frühjahr 1816 niedergeschrieben, wurde der Aufsatz erst zehn Jahre später in der Zeitschrift „Kunst und Altertum" (Band 5, Heft 3, Stuttragt 1826) veröffentlicht — sechs Jahre also vor des Altmeisters Tode und er kann somit gleichsam als das Schlußkapitel von Goethes Auseinandersetzung mit Shakespeare gelten. In den späteren Ausgaben der „Werke" ist der Artikel dann, der ursprünglichen Bestimmung gemäß, mit den beiden, etwa drei Jahre früher entstandenen und elf Jahre früher (1815) im „Morgenblatt für gebildete Stände" veröffentlichten Arbeiten „Shakespeare als Dichter überhaupt" und „Shakespeare, verglichen mit den Alten und Neusten" unter dem Gesamttitel „Shakespeare und kein Ende" vereinigt worden.

Angesichts der vielfachen Bühnenreform-Bestrebungen unserer Tage, denen sich namentlich auch im Hinblick auf Shakespeare unsere berufensten Sachverständigen (Bühnenleiter, Dramaturgen, namhafte Darsteller u. a.) mit Wort und Tat wetteifernd widmen, ist es vielleicht nicht ganz „unzeitgemäß", auch die auf Grund einer 25jährigen Hoftheaterleitung vom „Kollegen Goethe" gewonnenen Anschauungen über Inszenierung und Bearbeitungsweise Shakespearescher Dramen, ja über deren Bühnenwirkung überhaupt, in aller Kürze einmal wieder „aus der Versenkung" aufsteigen zu lassen.

„Shakespeares Name und Verdienst" — sagt Goethe, „gehören in die Geschichte der Poesie, aber es ist eine Ungerechtigkeit gegen alle Theaterdichter früherer und späterer Zeiten, sein ganzes Verdienst in der Geschichte des Theaters aufzuführen. Ein allgemein anerkanntes Talent kann von seinen Fähigkeiten einen Gebrauch machen, der problematisch ist. Nicht alles, was der Vortreffliche tut, geschieht auf die vortrefflichste Weise, so gehört Shakespeare notwendig in die Geschichte der Poesie; in der Geschichte des Theaters tritt er nur zufällig

auf. Weil man ihn dort unbedingt verehren kann, so muß man hier die Bedingungen erwägen, in die er sich fügte, und diese Bedingungen nicht als Tugenden oder als Muster anpreisen." Gewissermaßen als Ergänzung hierzu und als ein Beweis für das lebhafte Interesse, das der Dichter gerade in den letzten Jahren seines Lebens für diese Fragen empfand, und das ihn wohl zu der so lange verzögerten Drucklegung seiner Ausführungen drängte, dürfen wir noch die folgenden Aeußerungen zu Eckermann heranziehen: „Er (Shakespeare) ist kein Theaterdichter, an die Bühne hat er nie gedacht, sie war seinem großen Geiste viel zu enge, ja selbst die ganze sichtbare Welt war ihm zu enge." (Gespräch vom 25. 12. 1825.) Demgegenüber lesen wir wenig später — am 18. 4. 1827 — das folgende Urteil: „Ueberhaupt hat Shakespeare bei seinen Stücken schwerlich daran gedacht, daß sie als gedruckte Buchstaben vorliegen würden, die man überzählen und gegeneinander vergleichen und berechnen möchte; vielmehr hatte er die Bühne vor Augen als er schrieb." Zwischen diese beiden Aeußerungen fällt die Veröffentlichung des Aufsatzes in „Kunst und Altertum". Und dort wieder heißt es u. a.: „Shakespeares ganze Verfahrungsart findet an der eigentlichen Bühne etwas Widerstrebendes." Ist das nicht ein offenbarer Widerspruch? Shakespeare war „kein Theaterdichter" und doch „hatte er die Bühne vor Augen, als er schrieb"; und wenn letzteres der Fall, wie konnte dann seine „ganze Verfahrungsart an der eigentlichen Bühne etwas Widerstrebendes" finden? Goethe erkannte selbstverständlich diesen Widerspruch oder, wie er's nennt, das „Rätsel" (daß Shakespeare „mehr Dichter überhaupt, als Theaterdichter" sei), sehr wohl und beeilte sich, die „Auflösung" mit folgenden Worten zu geben: „Die Unvollkommenheit der englischen Bretterbühne ist uns durch kenntnisreiche Männer vor Augen gestellt, es ist keine Spur von der Natürlichkeitsforderung, in die wir nach und nach durch Verbesserung der Maschinerie und der perspektivischen Kunst und der Garderobe hineingewachsen sind, und von wo man uns wohl schwerlich in jene Kindheit der Anfänge wieder zurückführen dürfte: Vor ein Gerüste, wo man wenig sah, wo alles nur b e d e u t e t e, wo sich das Publikum gefallen ließ, hinter einem grünen Vorhang das Zimmer des Königs anzunehmen, den Trompeter, der an einer gewissen Stelle immer trompetete, und was dergleichen mehr ist. Wer will sich nun gegenwärtig so etwas zumuten lassen?" Und damit sind wir an dem „springenden Punkt" angelangt, den so manche der heutigen Bühnen-Reformatoren bei ihren Plänen kaum genügend in Betracht ziehen: Die Entwickelung des Bühnenbildes im Laufe der Jahrhunderte hat naturgemäß auch das Auge des Zu-

schauers nicht unbeeinflußt gelassen; die „Natürlichkeitsforderung" (wie Goethe es so treffend nennt) ist an die Stelle der willig mit- und nachschaffenden Phantasie des Theaterpublikums getreten.

In diesem Umstande werden die reaktionären Vereinfachungsbestrebungen der Shakespeare-Inszenierung stets ihre gefährlichste Klippe finden müssen. Und wenn uns z. B. der begeisterte Vorkämpfer der „Shakespeare-Bühne", Jocza Savits, in seinem gedanken- und umfangreichen Buche „Shakespeare und die Bühne des Dramas" (Bonn 1916) aus ehrlicher Ueberzeugung versichert, daß die Münchener Aufführungen der Jahre 1889—1906 „gebührend ernst genommen", anerkannt und mit Erfolg gekrönt gewesen seien, so hat doch die weitere Entwickelung dieser und ähnlicher Bestrebungen gezeigt, daß der „aufrichtige Kunst- und Shakespearefreund" einem solchen Experiment zwar sein Interesse nicht versagen wird, daß aber dem eigentlichen Zweck: Shakespeare durch die Bühne volkstümlich zu machen oder, anders ausgedrückt: das Verständnis für seine Werke zu verbreiten, nicht dauernd dadurch gedient werden konnte.

Eben dasselbe aber, was diesen formalen Bestrebungen im Wege stand, mußte auch auf stofflichem Gebiete gelten, sobald es sich um die von den Anhängern der „Shakespearebühne" stürmisch geforderte Darstellung des unverkürzten Shakespeare handelt. Mit einem Wort, um die von jenen geleugnete Berechtigung zur Bearbeitung und Kürzung des Shakespearetextes für die Zwecke der Bühnendarstellung. Auch hier wieder ist es das Publikum selbst, das eine solche Bearbeitung unbedingt verlangt, denn es besitzt (und besaß auch vor 100 Jahren schon) nicht mehr die Aufnahmefähigkeit im Theater, die Shakespeares Zuhörern zu eigen war. Die Erklärung hierfür ist einfach genug: Die Theaterbesucher des „Elisabethanischen" England bestanden zum größten Teil, wenn nicht ausschließlich, aus wenig mehr als geistigen Müßiggängern, mögen diese nun auf den Kavaliersplätzen oder unter den „Gründlingen des Parterres" zu finden gewesen sein. Beiden erlaubte es ihre Tagesbeschäftigung, um 3 Uhr nachmittags mit unverbrauchten Kräften das Schauspielhaus aufzusuchen. Demgegenüber sucht das Publikum unserer Tage nach angestrengter Tagesarbeit im Theater Unterhaltung, Anregung, unter Umständen auch geistige Erhebung. Es will — im ernsten Drama — wohl auch ergriffen, gepackt, aber nicht zu steter Mitarbeit herausgefordert sein. Es gilt hier im allgemeinen, was Strindberg einmal in seiner Dramaturgie (S. 309) von einer „Faust"-Aufführung sagt: „Es war für einmal interessant, aber ich will ‚Faust' nicht wieder sehen. Diese Philo-

sophie der ganzen Welt, die am Ohr vorbeistürzt, ohne daß man Zeit hat, sie zu begreifen, ermüdete und machte unlustig." Goethe hat deshalb die Berechtigung, ja die Notwendigkeit der Bearbeitung und Kürzung älterer, insbesondere Shakespearescher Dramen schon frühzeitig erkannt. Stellt er doch schon im „Wilhelm Meister" (Lehrjahre V. 4) dem Verlangen Wilhelms, den „Hamlet" „ganz und unzerstückt" aufzuführen, den Standpunkt des Theaterpraktikers Serlo gegenüber, der sich „das wunderliche Begehren insofern gefallen ließ, als es möglich sein würde". Und im „Shakespeare als Theaterdichter" lesen wir in der Beziehung: „Wodurch erwarb sich denn Schröder das große Verdienst, Shakespeares Stücke auf die deutsche Bühne zu bringen, als daß er der Epitomator des Epitomators wurde: Schröder hielt sich ganz allein ans Wirksame, alles andere warf er weg, ja sogar manches Notwendige, wenn es ihm die Wirkung auf seine Nation, auf seine Zeit zu stören schien." Und weiter: „Nun hat sich aber seit vielen Jahren das Vorurteil in Deutschland eingeschlichen, daß man Shakespeare auf der deutschen Bühne Wort für Wort aufführen müsse, und wenn Schauspieler und Zuschauer daran erwürgen sollten. Die Versuche, durch eine vortreffliche genaue Uebersetzung veranlaßt, wollten nirgends gelingen, wovon die Weimarische Bühne bei redlichen und wiederholten Bemühungen das beste Zeugnis ablegen kann. Will man ein Shakespearisch Stück sehen, so muß man wieder zu Schröders Bearbeitung greifen; aber die Redensart, daß auch bei der Vorstellung von Shakespeare kein Jota zurückbleiben dürfe, so sinnlos sie ist, hört man immer wieder klingen. Behalten die Verfechter dieser Meinung die Oberhand, so wird Shakespeare in wenigen Jahren von der deutschen Bühne verdrängt sein, welches dann auch kein Unglück wäre, denn der einsame oder gesellige Leser wird an ihm desto reinere Freude empfinden." Und als Schiller in dem oft angezogenen Briefe vom 28. 11. 1797 nach der Lektüre der Shakespeareschen Königsdramen dem Freunde den Wunsch äußert, „diese Suite von acht Stücken mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist, für die Bühne zu behandeln", da erwidert ihm Goethe (am folgenden Tage): „Ich wünsche sehr, daß eine Bearbeitung der Shakespearischen Produktionen Sie anlocken könnte. Da so viel schon vorgearbeitet ist, und man nur zu reinigen, wieder aufs neue genießbar zu machen brauchte, so wäre das ein großer Vorteil."

Wenn übrigens — beiläufig bemerkt — Goethe bei den schon geleisteten „Vorarbeiten" für eine solche Bühneneinrichtung der Königsdramen ebenfalls (wie man vermuten darf) an Schröders Ver-

suche dachte, so überschätzte er deren Umfang doch wohl. Hatte doch der verdienstvolle Theaterleiter, Schauspieler und Shakespeareapostel von der ganzen „Suite“ nur „Richard II.“ (zweimal am 17. und 20. 11. 1778) und „Heinrich IV.“ (eine Zusammenziehung beider Teile, am 2. 12. 1778) auf die Bühne bringen können, wobei ihm das Verhalten des Publikums dem letztgenannten Versuche gegenüber zu der bekannten Ansprache Veranlassung gab: „In der Hoffnung, daß dieses Meisterwerk Shakespeares, welches Sitten schildert, die von den unsrigen abweichen, immer besser wird verstanden werden, wird es morgen wiederholt.“

Waren diese Versuche nicht ermutigend, so ist bekanntlich in bezug auf die Bühnenwirkung Shakespearescher Dramen auch Goethe, aus vieljähriger praktischer Erfahrung heraus, zu einem recht resignierten Ergebnis gekommen. „Shakespeares Werke sind nicht für die Augen des Leibes“ — — — — — „Durchs lebendige Wort wirkt Shakespeare, und dies läßt sich beim Vorlesen am besten überliefern; der Hörer wird nicht zerstreut, weder durch schickliche noch unschickliche Darstellung. Es gibt keinen höhern Genuß und keinen reinern, als sich mit geschlossenen Augen durch eine natürlich richtige Stimme ein Shakespearesches Stück nicht deklamieren, sondern rezitieren zu lassen.“ So lesen wir in dem „Shakespeare als Dichter überhaupt“ überschriebenen ersten Teil von „Shakespeare und kein Ende“. Die Wirkung, welche Goethe bei diesem Ratschlag im Sinn hat, ist ohne weiteres einleuchtend. Sie beruht auf dem bekannten Erfahrungsgesetz von der Steigerung der Empfänglichkeit jedes einzelnen Sinnes, bei gleichzeitiger Ausschaltung der übrigen. Auch ist bekannt, welchen Erfolg berufene Interpreten wie Ludwig Tieck und in späteren Jahren der erblindete Rezitator Türschmann u. a. mit dem Vortrage Shakespearescher Dramen erzielt haben. Unleugbar ist allerdings, daß auch diese Art der Vermittelung Shakespearescher Charakterisierungskunst nur auf einen beschränkten Zuhörerkreis, niemals aber auf Verbreitung der Kenntnis seiner Schöpfungen unter der breiten Masse des Volkes rechnen kann. Ebensowenig ist freilich ein solches Ergebnis durch die an und für sich gewiß verdienstvollen, wohlfeilen Textausgaben zu erhoffen. In dieser Beziehung darf wiederum an ein Wort des schon einmal angezogenen Strindberg, erinnert werden: „Shakespeare taugt nicht zur Lektüre; man kann ihn nicht mit Vergnügen ‚lesen‘, man muß ihn durcharbeiten. Die kleinste Unaufmerksamkeit, und man läßt alles zu Boden fallen. Darum finden viele ihn langweilig, weil er Arbeit fordert, was ein Roman nicht tut.“ (Dramaturgie S. 273.)

Es versteht sich von selbst, daß auf die Bühne für eine Wirkung Shakespeares auf weite Kreise, ungeachtet aller unvermeidlichen Mängel, nicht verzichtet werden kann. Ohne Bearbeitungen wird freilich für die Bühnendarstellung nicht auszukommen sein, vorausgesetzt, daß man dabei auch heute noch „mit aller Besonnenheit, deren man jetzt fähig ist“, zu Werke geht. Am wenigsten aber wird die szenische Darstellung dort zu entbehren sein, wo es gilt, Shakespearesche Charaktere auf breiter sozialer Grundlage und in beziehungsreicher Wechselwirkung mit ihrer Umwelt vor uns zu entwickeln, mit einem Wort, im historischen Drama. Das erkannte Schiller, als es ihn lockte, jene „Suite“ der Königsdramen auf die Bühne zu bringen, wodurch er „eine Epoche einleiten“ zu können hoffte. Es ist bekannt, daß anläßlich der Dreihundertjahresfeier von Shakespeares Geburt Dingelstedt den zu seiner Zeit gelungenen Versuch gemacht hat, diese Hoffnung Schillers zu erfüllen. Leider hat sich der Erfolg als nicht nachhaltig, der Gewinn für die Bühne durch die Dingelstedtsche Bearbeitung als kein dauernder erwiesen. In der Tat waren auch in diesem Falle die Anforderungen, welche durch die eine ganze Woche umfassenden Vorstellungen (der acht Dramen) an Darsteller und Publikum gestellt wurden, doch wohl allzu große. Die geistige Frische der ersteren, die Aufnahmefähigkeit des letzteren mußten naturgemäß im Verlaufe der Darbietungen erlahmen. Ob ein, von dem Verfasser dieser Zeilen unternommener Versuch, die Mannigfaltigkeit des Stoffes der Königsdramen (durch Ausmerzung des für den Zusammenhang entbehrlichen Episodenbeiwerks) auf vier Theaterabende zusammenzuziehen (wobei er sich für den bühnentechnischen Teil der Aufgabe der sehr willkommenen Mitarbeit des Oberregisseurs und Dramaturgen des Weimarer Hoftheaters, Herrn Woldemar Jürgens, zu erfreuen hatte), sich als aussichtsreicher erweisen wird, bleibt abzuwarten.

Indessen, mag auch alle Beschäftigung mit Shakespeare sich (nach Goethes Wort) als „unzulänglich“ erweisen, die Versuchung dazu bleibt dessen ungeachtet bestehen, denn „das ist die Eigenschaft des Geistes, daß er den Geist ewig anregt“.

Zur Erstinszenierung von Goethes „Faust“ an rheinischen Bühnen.

Von Alfons Fritz.

Die Bühnengeschichte von Goethes „Faust“ hat manche Forscher beschäftigt, vor allem Creizenach[1]) und Witkowski[2]), aber die Aufnahme, die Goethes größte Dichtung an rheinischen Bühnen erfahren hat, ist kaum berücksichtigt worden. Diese Lücke einigermaßen auszufüllen, scheint mir gerade während des Weltkrieges, in dem wir Frankreichs Rheingelüste von neuem abzuwehren haben, verdienstlich, weil es jeden Deutschen interessieren muß, wie nach den Befreiungskriegen das eben gewonnene preußische Neuland die Schöpfungen Weimarischer Dichterkraft aufgenommen hat, von denen die Franzosen es zwei Jahrzehnte hindurch abzusperren suchten. Denn nirgendwo umfaßt, wie ich das an anderer Stelle[3]) dargelegt habe, die Theatergeschichte außer den literarischen Fragen so viele politische und allgemein kulturelle Interessen wie im Rheinland während und nach der Franzosenherrschaft, und die Befruchtung des linken Rheinufers mit dem reich quellenden Geistesleben des inneren Deutschlands hat zweifelsohne unsere Westgrenze ebenso stark befestigt wie die deutschen Siege 1870/71 und 1914.

Daß Goethes „Faust“, lange durch Klingemanns Verballhornung ersetzt, erst spät den ihm ja auch ursprünglich vom Dichter nicht bestimmten Weg zur Bühne gefunden hat, kann ich als bekannt voraussetzen. Abgesehen von Aufführungen der Berliner Hofgesellschaft, bei denen des Fürsten Radziwill Musik eine nicht minder wichtige Rolle

---

[1]) Bühnengeschichte des Goetheschen Faust. Frankfurt a. M. 1881.

[2]) Goethes „Faust“ auf dem deutschen Theater. Bühne und Welt, IV. Jahrg. 1. Halbjahr, Oktober 1901 — März 1902, S. 1 ff., 57 ff., 91 ff.

[3]) Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins Bd. 23 (1901), 24 (1902), 26 (1906). Vgl. Archiv für Theatergeschichte, herausgegeben von Hans Devrient II (1905), S. 264 ff.

spielte als das Dichterwort, und Breslauer Versuchen, ist der 1. Teil erst am 19. Januar 1829 in Braunschweig, am 8. Juni d. J. in Hannover auf den Brettern erschienen. Bald darauf gab Goethes 80. Geburtstag den äußeren Anlaß zu drei weiteren Aufführungen: in Weimar, Dresden und Leipzig. Nach 1829 mehrten sie sich. Die Stuttgarter vom Jahre 1832 erwähne ich besonders wegen des später festzustellenden Zusammenhangs. Die Berliner Königliche Bühne wartete bis 1838, und noch länger dauerte es, ehe das Wiener Burgtheater den ganzen ersten Teil aufführte.

Früher als die Berliner und Wiener Hofbühnen nahm sich Immermann in Düsseldorf des „Faust" an. Ihm folgte das Aachen-Kölner Theater, in seinem äußeren Rahmen bedeutender als Immermanns Unternehmen, weil es die beiden damals volkreichsten Städte der Rheinprovinz umfaßte. Da es weniger bekannt ist, so sei seiner zuvor mit einigen Worten gedacht. Ursprünglich nur für Aachen, das eine ganzjährige Spielzeit aufrechtzuerhalten sich getraute, von dem bekannten H. L. Bethmann (Frühjahr 1828) begründet und nach ihm von wechselnden Direktoren geleitet, gewann es eine größere wirtschaftliche Kraft durch die Angliederung der Kölner Bühne zu dem Zeitpunkte (Frühjahr 1832), als diese durch den Abgang Ringelhardts nach Leipzig verwaiste. Zwar war schon vor 1832 ein Teil der besten Kräfte, die Bethmann gewonnen hatte, an andere Theater verloren gegangen, so der Tenorist Hoffmann an die Berliner Hofoper, die Sängerin Fischer-Schwarzböck und der Heldendarsteller Weymar an die Karlsruher, der Schauspieler Joh. Leonh. Meck an die Frankfurter Bühne. Die anderen aber hielten treu zusammen und schlossen sich um einen der Ihrigen, J. Mühling, als ersten Direktor der vereinigten Stadttheater. Ihm gelang es, die Interessen der beiden Städte in der Art zu versöhnen, daß Aachen eine Sommer-, Köln eine Winterspielzeit erhielt. Während seiner Amtsführung viel gescholten, wurde er nachher ebenso sehr gepriesen. Sein Eintritt in die Hamburger Direktion (1837) leitete den Zerfall des Unternehmens ein. Denn so tüchtig sein Nachfolger, der gleichfalls aus der Truppe hervorgegangene Bassist Gustav Köckert als Künstler sein mochte, so war er doch der Direktion nicht gewachsen. Die Annahme des Schauspielers Wilhelm Henckel[4]) als Mitdirektor für das Schauspiel führte zu Zwistigkeiten, die am 3. August 1838 das Ausscheiden Henckels veranlaßten. Während

---

[4]) Eisenbergs Großes Biogr. Lexikon der Deutschen Bühne verzeichnet ihn unrichtig als Wilhelm Henkel. Er selbst schrieb seinen Namen: Henckel.

Köckert in Aachen und Köln noch zwei Jahre lang neben der Oper auch das Schauspiel leitete, wurde Henckel bald nach der Trennung Direktor des Düsseldorfer Theaters.

Immermanns Direktion in Düsseldorf war ja bekanntlich, hauptsächlich aus wirtschaftlichen Gründen, bereits 1837 zusammengebrochen. Und doch wirkte sein Geist nicht nur in Düsseldorf, sondern auch im übrigen Rheinland fort. Das erkennt man auch an der Erstaufführung von Goethes „Faust", mit dem Henckel kurz vor seinem Scheiden Aachen beschenkte (22. Juli 1838). Henckel war nicht nur selbst ein Schüler Immermanns gewesen, sondern hatte auch andere Düsseldorfer Schauspieler aus Immermanns Zeit an die Aachen-Kölner Bühne verpflanzt, vor allem Frau Limbach, die als eine der ausgezeichnetsten Künstlerinnen Immermanns in Düsseldorf bezeichnet wird. Daß er dessen Inszenierungen benutzte, ist unzweifelhaft. Für den 25. September 1837 kündigte er z. B. die Erstaufführung von Calderons „Richter von Zalamea" in der Uebersetzung von Gries, in der Bühneneinrichtung Immermanns und mit der Musik von Julius Rietz (seit 1834 in Düsseldorf) an. Daß er Immermanns „Faust"-Inszenierung gleichfalls benutzte, sagt er zwar nicht, doch läßt ein Umstand darauf schließen, den wir erst verstehen, wenn wir zuvor die Frage beantwortet haben, auf welches Vorbild Immermann selbst zurückgegriffen hat. Nun schreibt dieser (Düsseldorf, 8. November 1835) über seine Regie u. a. folgendes: „Ich legte die Einrichtung zum Grunde, nach welcher sie in Stuttgart das Stück geben, kürzte jedoch noch manches an diesem Buche. Der Schüler wurde weggelassen, ebenso Wagners erstes Gespräch in der Nacht. Nach dem Gespräche Faustens mit Gretchen über die Religion nahm alles einen rascheren Gang, und die metaphysisch-sophistischen Szenen wurden gestrichen. Ich brachte das Ganze aus den sechs auf fünf Akte. . . ." Wenn Henckel nun für die Erstaufführung in Aachen die Musik von „Lindpaintner, K. Württembergischem Hof-Kapellmeister" versprach, so handelte es sich offenbar um die bei der Stuttgarter Erstaufführung entstandene, auf die sich oben Immermann bezieht.

Deutet so die Gemeinsamkeit des musikalischen Rahmens auf Immermann als Vorbild hin, so zeigen sich doch auch Abweichungen. Henckel gab die Tragödie (wie in Weimar) in 8 Abteilungen und benannte diese: 1. Fausts Studierzimmer. 2. Der Spaziergang und die Erscheinung. 3. Die Verschreibung. 4. Auerbachs Keller in Leipzig. 5. Die Hexenküche. 6. Gretchens Verführung. 7. Gretchens Fall. 8. Gretchen im Kerker. Ueberträgt man diese Ordnung auf Goethes

Text, so kann man sich zwischen der 6. und 7. Abteilung die Szene Wald und Höhle, vor der 8. Abteilung die Walpurgisnacht und das folgende bis zur Kerkerszene ausgefallen denken. Kürzungen entziehen sich natürlich im allgemeinen der Feststellung. Im einzelnen aber läßt sich doch einiges angeben. Daß die Schülerszene, die Immermann gestrichen hatte, gegeben wurde, erhellt aus einer Besprechung der zweiten Aufführung (30. Juli) im Aachener „Fremdenblatt" vom 31. Juli. In einer früheren Nummer vom 24. Juli ist bezüglich der ersten Aufführung auch die Rede von „den langen Prologen", in denen „Goethes schöne Sprache" erklungen sei, so daß die Annahme, daß unter den Prologen „das Vorspiel auf dem Theater" und „der Prolog im Himmel" zu verstehen seien, nicht unberechtigt erscheint.

Die erste Aufführung dauerte dementsprechend, „obschon man wegen des Umfanges des Werkes manches gestrichen hatte", von 7 Uhr, dem gewöhnlichen Theaterbeginn, bis ½11 Uhr.[5]) Zwar behauptet ein Kritiker („Fremdenblatt" 24. Juli), trotz der langen Dauer keine Ermüdung des Publikums bemerkt zu haben, doch setzte Henckel den Anfang der zweiten Aufführung eine halbe Stunde früher an. Darin stimmen verschiedene, vom „Fremdenblatt" aufgenommene Kritiken überein, daß die Dekorationen und einzelne Bilder „von gutem Kunstgeschmack zeugten" oder sogar „ausgezeichnet waren", in der Beurteilung der Einzelleistungen aber gehen sie etwas auseinander. Ein Enthusiast schreibt, bevor er die gute Inszenierung hervorhebt, über die Darsteller: „Wahrlich groß standen Herr Engelken (Mephistopheles) und Herr Wirsing (Faust) und Frl. Henkel (Gretchen) vor uns auf der Bühne. Ein heiliges Feuer, gleichsam der Genius des seeligen Dichters, schwebte über diesen wackeren Künstlern, welche gar nicht von der Bühne kamen." Kritischer ist ein H-Rezensent, in dem wir den rheinischen Theaterdichter und Bearbeiter vieler französischer Stücke Hilmar Heinrich Beißel unschwer erkennen. Er wünscht bei Wirsing etwas mehr Faustisches auch noch nach der Wandlung Fausts zum jugendlichen Liebhaber zu erkennen, lobt Clementine Henkel (Gretchen) bis auf die Wahnsinnsszene, bei der ihm die Uebergänge der Stimmung zu schroff erschienen, und vermerkt nach der zweiten Aufführung mit Genugtuung, daß Frau Limbach, die Vertreterin der Marthe, diesmal weniger übertrieb und besser gefiel. Im besonderen

[5]) Die Braunschweiger Erstaufführung rechnete mit 3½ Stunden (Anfang 6 Uhr, Ende nach 9½ Uhr), die Weimarer mit 3 Stunden (Anfang 6 Uhr, Ende nach 9 Uhr). Vgl. Witkowski a. a. O., S. 11 und 63.

aber eröffnete er eine Polemik über die Auffassung des Mephisto-Charakters, aus der sich für uns der Einfluß Seydelmanns, des berühmten Berliner Darstellers, auf die Schauspieler der Provinz ergibt. Er verlangte, daß der Grundzug Mephistos, „teuflische Malice und bittere Ironie mit teuflischem Humor gewürzt", stets festgehalten werde, und billigte es nicht, daß der Darsteller Engelken in manchen Situationen bloß den Spaßmacher herausgekehrt habe. Darauf erschien ein „Eingesandt" aus kundiger, vielleicht auch interessierter Feder (28. Juli), das auf einen Berliner Theaterbericht an das „Frankfurter Conversationsblatt" nach der dritten Aufführung des „Faust" auf der Königlichen Bühne hinwies und ihn gerade mit Rücksicht „auf die Auffassung und Wiedergabe des Mephistocharakters von Deutschlands erstem lebenden Mimen Seydelmann" zum Abdruck brachte. „Es ist ein großer Irrthum," schrieb der Berliner Beurteiler, „den Teufel in dieser tiefsinnigen, von dem genialsten Humor bewegten Dichtung so kraß, so typisch als Volkspopanz und Fastnachtsmaske aufzufassen. Die genievolle Conception liegt eben in der Humanisirung des Teufels... In Mephisto ist der innere Sophist verkörpert, der eben mit feinster Dialektik, mit allem ironischen Reiz und, wie gesagt, nicht ohne diabolische Anmuth sich geltend macht. Nichts aber war von all dem in Seydelmann zu finden. Das borstige Thier, das der Teufel, um zierlich, geleckt und diplomatisch zu erscheinen, abstreift, grinst, krallt, fletscht und schnarrt die ganze Darstellung hindurch. Es versteht sich von selbst, daß ein Künstler, wie Herr Seydelmann, trotz der, wie ich glaube, verfehlten Grundanschauung des Ganzen, aus seiner Conception auf eigene Hand, Momente von der größten Wirksamkeit und Bedeutung hervorhob."[6]) Daß Beißel als Zweck dieses Eingesandt eine Rechtfertigung Engelkens durch Seydelmann erkannt hatte, bewies er in der Besprechung der zweiten „Faust"-Aufführung, worin er seiner Freude Ausdruck gab, daß Herr Engelken „trotz des schützenden Schildes, den Seydelmanns Irrthum für sein früheres Auffassen des Höllengeistes bot", den Mephisto mehr im Goetheschen Sinne gespielt habe.

Auch darin unterschied sich die zweite von der ersten Aufführung, daß die Lindpaintnersche Musik, die das erstemal „wegen unvorhergesehener Schwierigkeiten" ausgefallen und durch Musik aus Spohrs „Faust"-

---

[6]) Andere Beurteilungen der Auffassung Seydelmanns bei Monty Jacobs, Deutsche Schauspielkunst, Insel-Verlag, Leipzig 1913, S. 12—21. Ueber eine ähnliche Auffassung des Mephisto gelegentlich einer späteren „Faust"-Aufführung (1842) siehe unten.

Oper ersetzt worden war, tatsächlich ausgeführt wurde. Von welch heute unbegreiflicher Wichtigkeit der musikalische Rahmen gehalten wurde, zeigt ein die Wiederholung der Vorstellung empfehlender Hinweis in der „Stadt-Aachener Zeitung" vom 29. Juli 1838. Goethe wird darin gänzlich totgeschwiegen und lediglich betont, „daß die herrliche Musik von Lindpaintner das erste Mal wegen ihrer großen Schwierigkeiten nicht ausgeführt werden konnte. Jetzt hat Herr Professor Schindler[7]) die Direktion dieses Riesenwerkes gütigst übernommen, und wir werden ihm und Herrn Henckel diesen herrlichen Genuß zu verdanken haben." Beachtet man, daß von der Aufführung des „Faust" an der Kgl. Bühne in Berlin Karl Gutzkow im Jahre 1840 schrieb, Radziwills Musik sei der Paß gewesen, unter dem man ein an sozialen Anspielungen so reiches Gedicht einschwärzte, und die plötzlichen Uebergänge aus dem Schauspiel in die Oper beklagte, so läßt sich wohl annehmen, daß die Hoffnung auf einen musikalischen Genuß gewiß keine geringe Anziehungskraft auf das rheinische Publikum ausübte, das noch heute in seinen theatralischen Interessen weit mehr von der Oper als vom Schauspiel bestimmt wird. Wir können das auch zahlenmäßig aus den Akten der Armenverwaltung belegen. Die zu jener Zeit nämlich noch für die Armen erhobene, aus der Zeit der französischen Fremdherrschaft stammende Lustbarkeitssteuer, die so schädigend auf den wirtschaftlichen Bestand der rheinischen Bühnen einwirkte,[8]) hat nachträglich für den Theaterhistoriker das Gute, daß er die jeweiligen Theatereinnahmen ersehen und daraus seine Schlüsse auf die Aufnahme und die Beliebtheit eines Werkes beim Publikum ziehen kann. Nun betrug die durchschnittliche Einnahme der Schauspielvorstellungen damals nur 46 Taler, während beliebte Opern eine Einnahme von etwa 200 Talern erwarten ließen. Die erste „Faust"-Aufführung aber erbrachte 222 Taler, die erste Wiederholung 93 Taler. Kann der bedeutende Einnahmerückgang (um mehr als die Hälfte) nur auf das Versagen des musikalischen Apparates bei der ersten Aufführung, die ja im übrigen recht befriedigend verlief,

---

[7]) Der bekannte Biograph Beethovens und Erbe seines musikalischen Nachlasses, damals städt. Musikdirektor in Aachen. Vgl. Eduard Hüffer, Anton Felix Schindler, der Biograph Beethovens (Dissertation). Münster i. W., Aschendorffsche Buchhandlung, 1909.

[8]) Vgl. meinen Aufsatz „Die Theaterbillett-Steuer in alter Zeit", „Berliner Tageblatt", „Zeitgeist" 1905, Nr. 13; in besserem Abdruck in „Volksunterhaltung", herausgeg. von Raphael Löwenfeld, VII. Jahrgang (1905), Nr. 2.

9*

zurückgeführt werden, so beweisen die angegebenen Zahlen anderseits, mit welch gewaltigen Erwartungen das Publikum nach den vielen Aufführungen des Klingemannschen „Faust“ dem echten „Faust“ entgegengesehen hatte.

Die nächsten Wiederholungen[9]) fanden, weil Henckel ja Anfang August 1838 Aachen verließ, hier im folgenden Jahre statt. In 6 „Abtheilungen“ wurde das Werk am 2. August (Königsgeburtstagsfeier) und 19. September 1839 aufgeführt, zuerst mit Lindpaintners Musik, dann ohne sie. „Neu einstudiert“ ging es „in 7 Abtheilungen mit Gesang und Tanz“, mit der Musik Lindpaintners, am 11. Juli und 22. August 1842 in Szene, und zwar am 11. Juli trotz drückender Hitze vor einem so zahlreichen Publikum, wie sich seit langem nicht im Theater eingefunden hatte. Der Besprecher, der dies in der „Stadt-Aachener Zeitung“ vom 13. Juli 1842 feststellt, lobt im allgemeinen die Vorstellung (Wohlstadt als Faust, von Othegraven als Valentin, besonders Frau Unzelmann als Marthe), tadelt aber, daß Kaibel den Mephisto weniger als Schalk und Kavalier denn als den Teufel der alten Volksbücher spielte und daß der Schluß der bekannten Don-Juan-Oper nachgebildet war, indem Mephisto als Satan den Faust ergriff und in die Hölle hinabriß. Diese szenische Einrichtung, die dem „Faust“ ein dem innersten Geist des Stückes widersprechendes Ende bereite, sei leider auch auf größeren Bühnen eingeführt.[10]) „Wir können dagegen nur protestieren.“ Der besseren Auffassung des Werkes wird es jedenfalls gedient haben, daß im Mai 1843 Roderich Benedix, damals als Theaterdichter und Schauspieler in engeren Beziehungen zum Rheinland, in Aachen sechs Vorlesungen über Goethes „Faust“ hielt.

---

[9]) Vgl. A. Fritz, Theater u. Musik in Aachen seit dem Beginn der preußischen Herrschaft. Dritter Teil. Zeitschr. des Aachener Geschichtsvereins, 39. Bd. (1917), S. 67 f.

[10]) Darüber Witkowski a. a. O., S. 12.

Wilhelm Meisters Plan einer Bühnenbearbeitung des „Hamlet".

Von Eugen Wolff.

Auf einem Boden leidenschaftlicher Parteikämpfe, wie ihn die germanistische Forschung von je darstellte, berührt es doppelt wohltuend, einem Forscher und Lehrer zu begegnen, der, von der Parteien Gunst und Haß unbeirrt, selbstsicher seinen Weg geht — gleich Ludwig Geiger. Wie reiche Früchte noch immer zwischen den Schlachtfeldern reifen, zeigt die Ernte seines Lebens: auf wie vielen Gebieten hat er ergänzend, berichtigend, fördernd gewirkt! In den Mittelpunkt seines Schaffens aber rückte mehr und mehr Goethe: diese Sonne umkreiste Geiger als bescheidener, aber treuer Planet; ein reichliches Menschenalter bildete sein noch unübertroffenes Jahrbuch den Mittelpunkt, der Goethe-Forscher und Goethe-Freunde an sich zog. In seinem Alter sehen wir ihn jugendkräftig eine andere wissenschaftliche Organisation leiten: die Gesellschaft für Theatergeschichte. So strebt an Ludwig Geigers Jubeltag der feiernde Gedanke unwillkürlich nach einem Treffpunkt der Goethe- und Theaterforschung.

Am umfangreichsten und tiefsten hat Goethe sich dramaturgischen Problemen im „Wilhelm Meister" hingegeben. Die feinsinnigste Aesthetik des „Hamlet" mündet in den Plan einer Bearbeitung des Shakespeareschen Werkes für die deutsche Bühne. Aber so weitgehend Wilhelms kongeniale Ergründung dieser Dichtung Epoche machte, so schwere Bedenken trafen seine praktischen Zugeständnisse an die Bühne. Nur in August Klingemanns Ausführung gewann Goethes Plan vereinzelt für Braunschweig wirkliches Bühnenleben.

Wilhelm Meister wollte die verschiedenen Fäden, die über die Haupthandlung hinausdeuten, um sich in weite Perspektiven zu verlieren, die deshalb in Schröders Bearbeitung meist kurzerhand weggeschnitten waren, zu einem einheitlichen Geflecht ineinanderschlingen.

Die Unruhen in Norwegen, der Krieg mit dem jungen Fortinbras, sein Zug nach Polen und seine Rückkehr am Ende, ingleichen die Rückkehr des Horatio von Wittenberg und Hamlets Lust, dahin zu gehen, die Reise des Laertes nach Frankreich, die Verschickung Hamlets nach England und seine Gefangenschaft beim Seeräuber sowie der Tod der beiden Hofleute auf den Uriasbrief: alles dieses verknüpft sich zu einer einzigen, einheitlichen Nebenhandlung, die fortgesetzt zu den Unruhen in Norwegen zurückleitet. Horatio erscheint als Sohn des dortigen Statthalters, von diesem nach Dänemark geschickt, auf die Ausrüstung der Flotte zu dringen. Die Reise des Laertes geht nach Norwegen, das Nahen der Flotte anzukündigen, indes Horatio ihre Rüstung beschleunigt. Auch Hamlet selber hat keinen dringenderen Wunsch, als nach Norwegen zu gehen, um auf Rat des Horatio sich dort der Armee zu versichern und mit ihr als Werkzeug seiner Rache zurückzukehren. Indes bleibt die Flotte, der ihn der König beigibt, um ihn loszuwerden, wegen ungünstigen Windes liegen, und Hamlet kehrt unverrichteter Sache zurück. Laertes ficht mit Hamlet nur bei Ritterspielen. Aber die vier Leichen schließen das Stück. Da Fortinbras ganz entfällt, muß Hamlet seine Stimme zur Thronfolge dem — Horatio geben. („Lehrjahre" V, 4.)

Bedurfte es eines so weiten Eingriffs in das Gewebe der Handlung? Ist es wirklich an dem, daß jene äußeren Beziehungen der handelnden Personen nach verschiedenen Seiten „der Einheit" des Stücks „auf das äußerste schaden und höchst fehlerhaft sind"? Nein! nur aus französischer Technik konzentrierter Einförmigkeit der äußeren Handlung ließe sich die Größe und Buntheit jener Gesichtsweite aufmutzen. Ein Jahrhundert Shakespeare-Reife läßt uns hier den Reichtum, den Welthorizont des Engländers aus dem großen Zeitalter der Elisabeth sehen, zugleich die Ueppigkeit seiner Komposition, die höheren Gesetzen folgt als bloß äußerlicher Straffheit, ja, die unsere Phantasie herausfordert, statt sie einzuengen. Mehr: ein Jahrhundert Bühnenerfahrung läßt uns heute feststellen, daß jene Episoden von der Haupthandlung nicht sowohl abziehen, als vielmehr in sie förderlich einmünden. Und wird die Haupthandlung etwa durch die neu „untergezogene Mauer" gefestigt? Im Gegenteil beschwört der Zusammenschluß verschiedener, in die Haupthandlung verwobener Fäden zu einer festen Einheit eine förmliche Nebenhandlung herauf, die in ihrer Ausdehnung und folgerechten Entwicklung die Teilnahme von der Haupthandlung in etwas abzieht. Die Rollen, welche Shakespeare seinen Fortinbras, Horatio und Laertes zuteilt, dienten der Haupt-

handlung wohlerwogen teils zur Begründung, teils zur Beleuchtung: der Theaterbearbeitung fehlt die Beschämung und der Antrieb Hamlets durch die heldische Tatkraft des jungen Fortinbras, fehlt das „akademische Hinschlendern", das Hamlet „auch bei Hofe fortzusetzen schien" („Lehrjahre" IV, 3), fehlt die bezeichnende Bildungsreise des Laertes nach dem sittenlosen Paris u. a. m. Die neuen Rollen, die Wilhelm Meister für die Shakespeareschen Gestalten zurechtschneidet, bleiben dagegen Selbstzweck der Nebenhandlung, bis auf den politischen Racheplan, für den Horatio Hamlet gegen dessen Natur gewinnt, wennschon „ungünstiger Wind" die Ausführung hintanhält!

Dieser Plan — gleichviel zunächst, ob er Goethes eigene zeitige oder dauernde Stellung zum „Hamlet" bezeichnet oder nur Wilhelm Meister in den Mund gelegt ist—erfuhr denn auch von der urteilsfähigsten und zugleich wohlwollendsten Kritik einmütige Zurückweisung. August Wilhelm Schlegel, Adam Müller, Ludwig Tieck begründen ihre entschiedene Ablehnung (vgl. zusammenfassend A. v. Weilen: „Hamlet auf der deutschen Bühne", S. 84 ff.). Nicht minder gelangte die neuere Forschung zu Bedenken, die, über Abweichung in Einzelheiten hinaus, mit den Voraussetzungen und Grundsätzen des Plans aufräumten (s. Weilen a. a. O. S. 82 f. Rein berichtend verhält sich Winds: „Hamlet auf der deutschen Bühne", S. 53 f. u. 169 ff.).

Eines ward längst offenbar: Goethes Entwicklung ergreift auch seine Stellung zu Shakespeare auf der deutschen Bühne. Der Plan Wilhelm Meisters zur Vereinheitlichung der Handlung entfernt sich entscheidend von Goethes Rede zum Shakespeare-Tag 1771, in der ihm „die Einheit des Orts so kerkermäßig ängstlich, die Einheiten der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unsrer Einbildungskraft" schienen. Anderseits sticht Wilhelm Meisters Verfahren merklich von Goethes Altersmeinung ab. Wird jenes noch geübt, „um größeren Uebeln vorzubeugen" — wie A. W. Schlegel es ausdrückt —, so bekämpft 1815 die Abhandlung „Ueber das deutsche Theater" grundsätzlich als Vorurteil, daß man die Werke Shakespeares „in ihrer ganzen Breite und Länge auf das deutsche Theater bringen müsse". Positiv fordert Goethe nun „laut und kräftig", daß der Leser sich vom Zuschauer und Zuhörer trennen müsse. Dieser Grundsatz leidet schon keine Anwendung auf Wilhelm Meisters Bearbeitung: denn seine Umrenkung ergreift gerade den politischen Hintergrund, der für den Zuschauer weit überwiegend unsichtbar bleibt. Geradezu herausfordernd aber spitzt im folgenden Jahr die Betrachtung Shakespeares

als Theaterdichter („Shakespeare und kein Ende" III) diese Auffassung zu. Shakespeares ganze Verfahrungsweise soll jetzt an der eigentlichen Bühne etwas Widerstrebendes finden; es wird sogar geleugnet — und zwar zu Shakespeares Ehren —, daß die Bühne ein würdiger Raum für sein Genie gewesen! In schroffer Polemik gegen das „Vorurteil" der Romantiker, daß man Shakespeare auf der deutschen Bühne Wort für Wort aufführen müsse, „und wenn Schauspieler und Zuschauer daran erwürgen sollten", fürchtet Goethe von dem Durchdringen dieser Meinung, daß der große Brite in wenigen Jahren ganz von der deutschen Bühne verdrängt sein werde! Wie vorübergehende Bedeutung Goethe dem Bearbeitungsplan seines Romanhelden beilegt, erhellt aus dem verblüffenden Rückschritt zu Schröder: „Will man ein Shakespearisch Stück sehen, so muß man wieder zu Schröders Bearbeitung greifen." Als das Geheimnis seines Erfolges wird gerühmt: „Schröder hielt sich ganz allein ans Wirksame; alles andere warf er weg, ja sogar manches Notwendige, wenn es ihm die Wirkung auf seine Nation, auf seine Zeit zu stören schien." — Es bedurfte kaum des Hinweises auf die üblen Erfahrungen der Weimarer Bühne, um augenscheinlich zu machen, daß mehr und mehr — auch schon erheblich mehr als in „Wilhelm Meisters Lehrjahren" — der Shakespeare-Enthusiast durch den Theaterdirektor in den Hintergrund gedrängt ist.

Sollte nach alledem die Entwicklung des deutschen Dichter-Dramaturgen zwischen „Wilhelm Meisters theatralischer Sendung" und seinen „Lehrjahren" gerade auf diesem Felde geruht haben? Oder läßt sich in Goethes Stellung zur Aufführung des „Hamlet" ein Abstand zwischen dem Ur-Meister und der Endgestalt nachweisen? Es ist wahr, die in Zürich aufgefundene Schultheßsche Abschrift der „Theatralischen Sendung" enthält nichts von Wilhelms Plan einer Bühnenbearbeitung seines Lieblingsdramas. Aber dort ist uns bekanntlich nur ein Bruchstück des Ur-Meister-Bruchstücks erhalten: nur die Abschrift der Reinschrift aller fertigen sechs Bücher, nichts von dem weithin geförderten, aber noch nicht abgeschlossenen siebenten Buch der „Theatralischen Sendung". Da nun das Züricher Bruchstück unmittelbar vor dem Kapitel abbricht, das in den „Lehrjahren" die „Hamlet"-Bearbeitung einführt, wäre äußerlich zunächst die Möglichkeit gegeben, daß sie schon der Urgestalt des Romans angehört, — freilich keine nähere Wahrscheinlichkeit: denn das fünfte Buch der „Lehrjahre" mengt nachweislich auf Schritt und Tritt alte und neue Arbeit. Um zu entscheiden, ob die Theater-Bearbeitung schon 1785/86 als Ausläufer der „Theatralischen

Sendung" oder erst 1795 als Ausdruck des neuen Planes geschaffen ist, sind wir also auf innere Zeugnisse durch einen Indizienbeweis oder — sagen wir sachgemäßer — durch philologische Kriterien angewiesen.

Dürfen wir uns aber auf das hohe Meer der wissenschaftlichen Hypothese wagen — ohne Gefahr, uns ins Uferlose zu verlieren? Oder liegen Beweise vor, daß die philologische Methode auch an der Rekonstruktion verschütteter Kunstwerke nicht vergebens arbeitet? daß sie zwar nicht mit absprechender Sicherheit dekretieren, wohl aber in bescheidener Vorsicht wissenschaftlich gegründete Hypothesen suchen und vortragen darf? Mag es noch eine berechtigte Eigentümlichkeit wissenschaftlicher Improduktivität bleiben, an der Möglichkeit wissenschaftlicher Erfolge a priori zu zweifeln, so bewiese dieser Zweifel nach weiter Bestätigung wissenschaftlicher Rekonstruktion durch urkundliche Funde mangelnde Erziehung zu wissenschaftlicher Wahrhaftigkeit.

Schon vor Auffindung der „Theatralischen Sendung" wurde wissenschaftlich glaubhaft gemacht, daß alle über die ersten fünf Bücher der „Lehrjahre" verteilten Vordeutungen auf den Geheimbund sowie alle bis zum 12. Kapitel des fünften Buches reichenden psychopathischen Züge auf Interpolation beruhten. Insbesondere war aus historisch-psychologischen wie stilistischen Gründen bis in den als Naht verwendeten Satz hinein die Interpolation des Fremden im letzten Kapitel des I. Buches genau umgrenzt, ähnlich der Landprediger im 9. Kapitel des II. Buches mit seinen theoretischen Dialogen als späte Zutat gekennzeichnet. Anderseits ergab die literarhistorische und stilistische Ueberprüfung der schönen Amazone ihre Zugehörigkeit zur Urgestalt, nur noch ohne Verknüpfung mit einem Geheimbund. Mit gleichen wissenschaftlichen Mitteln wurde für den Harfner der einzige Ausbruch seines Verfolgungswahns vor Buch V, Kap. 13, nämlich der Schluß von IV, 1, als Interpolation verdächtigt und daraus die Abstammung Mignons von ihm, entsprechend ihre erbliche Belastung als Bestandteil des Ur-Meisters verneint. Auch die Gemütsleiden des Grafen und der Gräfin wurden als Bestandteile des neuen Plans erst der Endgestalt zugewiesen. (S. meine Schrift: „Mignon. Ein Beitrag zur Geschichte des Wilhelm Meister." München 1909.) Diese sämtlichen grundstürzenden Zweifel an der organischen Entwicklung des Goetheschen Romans hat die im folgenden Jahre plötzlich aufgetauchte Urgestalt vollauf bestätigt, ja die Interpolation teilweise bis in den behaupteten Satz hinein genau belegt.

Nur ein Versager und ein Zweifel blieben zurück. Mignons hysterischer Krampfanfall findet sich schon im Ur-Meister: da er in

der Tat nicht mit ihrer angeblichen Degeneration, nur mit ihrer unbefriedigten Liebe und Sehnsucht zusammenhängt, hätte seine späte Interpolation (in meiner selben Schrift) nicht allzu sicher in Rechnung gezogen, sein stilistischer Abstand nur durch die von mir nachgewiesene Uebernahme aus Zimmermanns „Erfahrung in der Arzneikunst" erklärt werden sollen. Unentschieden bleibt im aufgefundenen Bruchstück die Familienzugehörigkeit des kleinen Felix, zumal Barbara, die in den „Lehrjahren" als seine Wärterin auftritt, in der „Theatralischen Sendung" ganz fehlt. — Ist es also nicht mehr Sache der Meinung, sondern Tatsache, daß die philologische Methode auch in Erforschung der neudeutschen Literatur ausgebildet genug ist, um unorganische Interpolationen zu erkennen, und lassen sich selbst gelegentliche Irrtümer noch immer mit wissenschaftlichen Gründen aufklären: so dürfen wir auch eine wissenschaftliche Entscheidung über die Entstehung der „Hamlet"-Bearbeitung wagen.

Da fällt denn sofort der grundsätzliche Widerspruch eines Bearbeitungsplans zu allen vorherigen „Hamlet"-Erörterungen und selbst zu manchen späteren Berührungen dieses Problems schwer ins Gewicht. Im 15. Kapitel des IV. Buches (entspr. „Theatr. Sendung" IV, 10) ist Wilhelm noch „weit entfernt, den Plan dieses Stückes zu tadeln"; er bekennt: „Ich glaube vielmehr, daß kein größerer ersonnen worden sei; ja, er ist nicht ersonnen, es ist so." Im Gegensatz zur gewöhnlichen Auffassung der „Geschichtschreiber und Poeten" von einem Helden, der sich selber den Weg zu einem großen Ziele bahnt, betont Wilhelm gerade: „Hier hat der Held keinen Plan, aber das Stück hat einen." Ja, Serlo ironisiert diesen unbegrenzten Enthusiasmus: „Wilhelm scheine dem Dichter ‚Endzweck und Plane unterzuschieben, an die er nicht gedacht hat'." Wie alle ästhetischen Ergüsse Wilhelms über das Shakespearesche Meisterwerk auf kritiklose Bewunderung gestimmt sind, belegt noch der Anfang von Kapitel V, 4, in dessen Verlauf der Bearbeitungsplan entwickelt wird, ausdrücklich: „Wilhelm befand sich noch in den glücklichen Zeiten, da man nicht begreifen kann, daß an einem geliebten Mädchen, an einem verehrten Schriftsteller irgend etwas mangelhaft sein könne. — Wilhelm wollte gar nicht hören, wenn jener von der Absonderung der Spreu von dem Weizen sprach. Es ist nicht Spreu und Weizen durcheinander, rief dieser, es ist ein Stamm, Aeste, Zweige, Blätter, Knospen, Blüten und Früchte. Ist nicht eins mit dem andern und durch das andere?" — Man dächte, solche Bekenntnisse wären unzweideutig, und darf sich wohl herausgefordert fühlen, wenn Wilhelm „nach einigen Tagen, die er in der Einsamkeit zugebracht hatte", überdies

„mit frohem Blicke“, zurückkam und er, der noch soeben gerade die Ganzheit des Dramas verteidigt hatte, ausrief: „Ich müßte mich sehr irren, wenn ich nicht gefunden hätte, wie dem Ganzen zu helfen ist.“ Freilich war ihm ursprünglich („Lehrjahre“ IV, 3, entspr. „Theatr. Sendung“ VI, 7) „die Vorstellung des Ganzen“ schwerer als die Aneignung der hervorstechenden Einzelzüge. Aber das war über dem ersten Studium der Hamlet-Rolle gewesen und durch Vertiefung in die Entwicklung des Helden in all ihren Zusammenhängen längst überwunden. Unmittelbar bevor er sich einer eigenen Theaterbearbeitung unterwinden soll, verweist er Serlo dessen Ansinnen einer zusammendrängenden Bearbeitung: „Wie können Sie bei so viel Geschmack so leichtsinnig sein?“ Und noch ein Kapitel, nachdem er das Ausgreifen der Handlung in alle Lande amputiert, nimmt Wilhelm gegen Serlos Rüge des Hintergrunds als „mannigfaltig, beweglich, konfus“ wieder die Partie Shakespeares und zeigt gerade, „daß er für Insulaner geschrieben habe, für Engländer, die selbst im Hintergrunde nur Schiffe und Seereisen, die Küste von Frankreich und Kaper zu sehen gewohnt sind“, nur „daß das, was jenen etwas ganz Gewöhnliches sei, uns schon zerstreue und verwirre“. Man beachte: jetzt soll der einfachere Hintergrund nur als „für unsere Vorstellungsart am besten passend“ gewählt werden, „da das Stück nun einmal auf das deutsche Theater solle“: schon ist nicht mehr — wie ein Kapitel vorher bei Entwicklung des neuen Planes selbst — davon die Rede, daß jene Mannigfaltigkeit des Hintergrunds „der Einheit“ des Stücks „auf das äußerste schade“ und „höchst fehlerhaft“ sei! Nicht als Zugeständnis an den beschränkteren Gesichtskreis des deutschen Publikums wurde in diesem vorausgehenden Kapitel die Vereinfachung hingestellt, vielmehr als Aufbesserung des Stückes im ganzen; und was Wilhelm jetzt als deutschen Verzicht auf den natürlichen Welthorizont des Engländers hinstellt, davon war er damals überzeugt, „daß Shakespeare es selbst so würde gemacht haben, wenn sein Genie nicht auf die Hauptsache so sehr gerichtet, und nicht vielleicht durch die Novellen, nach denen er arbeitete, verführt worden wäre“. Verdächtig, höchst verdächtig! Um den Zickzackkurs dieser Abschnitte zu vollenden, nehmen die Zugeständnisse von Wilhelms Plan gar nicht auf die eigentlichen Beschwerden Serlos Rücksicht: die ihrerseits an die englische Kritik anknüpften, „daß das Hauptinteresse sich mit dem dritten Akt schlösse, daß die zwei letzten Akte nur kümmerlich das Ganze zusammenhielten“. (IV, 15; entspr. „Theatr. Sendung“ VI, 10: „Wie ist es mit dem Plane? besonders der zwei letzten Akte,

nachdem Hamlet seine Mutter gesprochen? es will nicht gehen noch rucken, weder reichen noch langen".)

Flackerlicht beirrt schon die ruhige Anschauung durch Einführung der „ganzen und unzerstückten" Aufführung des „Hamlet" als einer der Bedingungen, unter denen Wilhelm sich aufs Theater begab. Nur gerade in Kap. V, 4, zum Ausholen auf die Erörterung einer Theaterbearbeitung (abgesehen von einer flüchtigen Rückdeutung V, 9), begegnet dieses Motiv, und gleich dreimal zwischen den Vertragschließenden hin und her gezerrt: denn Serlo ließ sich „das wunderliche Begehren" nur „insofern gefallen, als es möglich sein würde". Nun entbrennt hierüber „mancher Streit". Ein wunderlicher „Kontrakt", der von der einen Seite eine unzweideutige Bedingung aufstellen, von der anderen sie ganz unbestimmt zugestehen läßt, soweit sie möglich sein würde, obgleich gerade über die Grenzen der Möglichkeit bzw. Tunlichkeit schon vorher die Meinungen auseinandergingen! In Wirklichkeit war bisher von ganz andern Bedingungen für Wilhelms Eintritt in Serlos Truppe die Rede. Serlo „bot ihm ansehnliche Vorteile an, ja, endlich einen Teil des Gewinstes, und da das alles nicht helfen wollte, trat er mit dem stärksten Argumente hervor": Wilhelms „ganze Gesellschaft zugleich mitzunehmen"; auch fügt er die Verheißung einer vornehmen Novize als Lockmittel an. („Theatr. S." VI, 13, auf die Annahme der ganzen Gesellschaft verkürzt „Lehrj." IV, 19.) Wilhelm gesteht sich daraufhin, daß Serlo ihm Bedingungen anbiete, die er als Anfänger nie erwarten konnte („Theatr. S." VI, 14, „Lehrj." IV, 19). „Daß er seinen Mignon bei sich behalten könne, daß er seinen Harfner nun nicht zu verstoßen brauche, schienen wichtige Gründe der Entscheidung" (ebenda). Von einer dramaturgischen Bedingung keine Spur.

Wilhelms Zusage vollzieht sich im Ur-Meister überhaupt ohne Kontrakt, durch rein mündliche Abrede. „Wir sind gekommen, ein Jawort zu holen," heißt es gegen Schluß des Züricher Bruchstücks. „Ja denn," versetzt Wilhelm schließlich. „Aurelia faßte seine noch verbundene Rechte", „Philine ergriff die Linke", „Serlo umarmte ihn". Erst die „Lehrjahre" (V, 3) schreiben diese Szene mit Unterlegung eines förmlichen „Kontraktes" um, den Wilhelm — unbekümmert um seine verbundene Rechte! — unterzeichnet.

Sehen wir so die organische Stellung der „Hamlet"-Bearbeitung Wilhelm Meisters in allen Grundpfeilern erschüttert, entfällt ihre Daseinsmöglichkeit im Ur-Meister vollends, wenn auch ihre einzelnen Teile zu entscheidenden Zügen von Wilhelms „Hamlet"-Auffassung in

Widerspruch treten. Stets ist das Ausmerzen der Fortinbras-Szenen als Mißgriff beklagt worden. Entscheidend fällt aber ins Gewicht, daß gerade Wilhelms panegyrische Entwicklung des Shakespeareschen Plans in sie mündet: „Die Gerichtsstunde kommt. Der Böse fällt mit dem Guten! Ein Geschlecht wird weggemäht und das andre tritt ein." („Theatr. S." VI, 10; entspr. „Lehrj." IV, 15: „das andre sproßt auf".) Das andre ist das tatkräftige Geschlecht des Fortinbras, dem die Zukunft gehört! — Weiteres Zeichen einer neuen, widerstreitenden Arbeit ist der Jubel, mit dem Serlo die Verbindung Horatios mit Norwegen und die Verlockung Hamlets dorthin aufnimmt: „Gott sei dank! So werden wir auch Wittenberg und die hohe Schule los, die mir immer ein leidiger Anstoß war" („Lehrj." V, 4). Wilhelms Ergründung von Hamlets Entwicklung ließ ihn aber gerade „halb verwöhnt durch ein akademisches Hinschlendern" erscheinen („Theatr. S." VI, 7; in den „Lehrj." IV, 3, schien er „ein akademisches Hinschlendern auch bei Hofe fortzusetzen"). — Selbst die Ersetzung des ernstlichen Zweikampfs mit Laertes durch bloße „Ritterspiele" — ein Plan, auf den sogar Klingemann seinem Goethe nicht folgt — läßt sich in ihrem Widerstreit zu Wilhelms Grundauffassung des Stücks erkennen: beginnt doch seine Vorbereitung zur einstigen Darstellung der Rolle schon auf der Wanderschaft von Melinas Truppe mit dem Einstudieren dieser Szene. Er und Laertes „fingen an, sich in dem Zweikampfe zu üben, durch welchen Hamlet ein so tragisches Ende nimmt" („Theatr. S." V, 15). Hier hatten die „Lehrjahre" im IV. Buch, Kap. 5 noch nichtsahnend zugespitzt: „Beide Freunde waren überzeugt, daß man in dieser wichtigen Szene nicht . . . nur ungeschickt hin und wieder stoßen dürfe" usw. An eine Herabdrückung der Szene kann also damals kaum gedacht sein.

Alles drängt auf den Eindruck einer Interpolation der Theaterbearbeitung hin. Wie sollte auch die „Theatralische Sendung" für solch Kompromiß mit der überkommenen deutschen Bühne Raum haben, — die „Theatralische Sendung", die in Shakespeares Stücken den „Sturmwind des bewegtesten Lebens sausen" hört, und Wilhelm verheißen läßt, „aus dem großen Meere der wahren Natur wenige Becher zu schöpfen und sie gleich jenem großen Briten von der Schaubühne dem lechzenden Publico meines Vaterlandes auszuspenden"? — die „Theatralische Sendung", die gerade die positive Wendung der Genie-Periode zu Shakespeare dichterisch und kulturgeschichtlich spiegelt, die Sendung ihres Helden eben in der Uebernahme Shakespeares auf die deutsche Bühne sieht, die Durchführung des Shakespeareschen Kunst-

prinzips und seine Wirkung auf das deutsche Leben sich zum ursprünglichen Ziel setzt? (Vgl. meine „Mignon"-Schrift, S. 31 ff.)

Schlingt doch das fünfte Buch der „Lehrjahre" in seiner ersten Hälfte Zug um Zug alte und neue Arbeit durcheinander! Im Eingangskapitel erweist sich der erste Absatz im wesentlichen als neugeschrieben; die „Theatr. Sendung" bringt VI, 13 die parallele Situation in anderer Form. Durch äußeres Zeugnis läßt sich der zweite Absatz als neue Arbeit erhärten: „Felix' Unarten" notierte der Dichter in Italien als merkwürdiges Motiv. Neugeschrieben ist auch die Mitte dieses Kapitels, über den Tod von Wilhelms Vater: sie stellt eine Umarbeitung des Anfangs von Kap. VI, 13 der Urgestalt dar, desgleichen der Schlußabsatz eine Umschreibung des Anfangs vom vorletzten Absatz des Züricher Bruchstücks. Ganz neu sind die beiden folgenden Kapitel der „Lehrjahre": Werners Brief und Wilhelms Antwort, die in der „Theatr. S." wieder nur kurz in Kap. VI, 13 angedeutet sind. Nur der Schlußabsatz des 3. Kap. — Wilhelms Verpflichtung zu Serlos Truppe — ist uns schon als Umarbeitung des ursprünglichen Schlusses von Buch VI mit bezeichnenden Interpolationen vertraut. Der verdächtige Zwiespalt im 4. Kapitel bildet den eigentlichen Gegenstand dieser Untersuchung. Dagegen scheinen die beiden folgenden Kapitel überwiegend der Urgestalt zugehörig: sowohl die Ablehnung von Verkürzungen in der Textgestalt des Dramas, wie die Verteilung der Rollen, anderseits das Tändeln Serlos mit Philine. Nur der Anfang von V, 5 deutet zweimal einschränkend auf Wilhelms Theaterbearbeitung zurück, und in der Mitte des 6. Kap. taucht wieder einmal eine Vordeutung auf den neu eingeführten Geheimbund auf. Für die erste Hälfte des 7. Kap. ist die Entstehung im Mai 1795 durch Schillers Zeugnis belegt (an Körner, 2. Juni 1795): sie ist von dem Meinungsstreit erfüllt, ob der Roman oder das Drama den Vorzug verdiene. Reste der alten Arbeit sehen wir wohl nicht ohne Grund in den dramaturgischen Erörterungen des 9. Kap. mit ihrer Zurückweisung abermaliger Aenderungsvorschläge Serlos, schließlich — wieder bis auf die Hindeutung auf den Geheimbund für den geheimnisvollen Darsteller des Geistes — die Aufführung des „Hamlet" und ihre Feier in den Kap. 11 und 12 (vgl. hierzu meine „Mignon"-Schrift S. 290 ff.).

Wie danach der Zwittercharakter des V. Buches die Hypothese einer Interpolation der Theaterbearbeitung bestärkt, werden auch sonst verdächtige Begleit- oder Folgeerscheinungen einer Umarbeitung ersichtlich. Auffällig ist schon die Unterdrückung des „Planes" für „Hamlet", nach-

dem diese Bezeichnung für Wilhelms Bearbeitung vorgesehen und Wilhelms Stellung zu Shakespeares eigenem Plan verschoben ist. „Teatr. S." VI, 10 bot Serlos Frage: „Wie ist es mit dem Plane? besonders der zwei letzten Akte . . . Es will nicht gehen noch rucken . . . Die Engländer haben es selbst bekannt." Die „Lehrjahre" IV, 15, setzen sofort positiv ein: „Haben doch die Engländer selbst bekannt, daß das Hauptinteresse sich mit dem 3. Akt schlösse . . ." Freilich behält Wilhelm seinerseits die Bezeichnung bei — wie auch die Umarbeitung anderer Werke Goethes zahlreiche Male die Inkonsequenz, den bloßen Gelegenheitsgriff solcher Ausgleiche aufweist. Da aber Wilhelm mit dem „Plan" gerade zu antithetischer Verwendung operiert, so bricht abermals die Spur einer Verschiebung durch. Hieß es in diesem Zusammenhang noch: „Hier hat der Held keinen Plan, aber das Stück hat einen" (in den „Lehrj.": „Der Held hat keinen Plan, aber das Stück ist planvoll"), so biegt die Darlegung von Wilhelms Bearbeitung diese Rettung bezeichnend dahin um, daß die Fülle der Umstände und Begebenheiten „der Einheit dieses Stücks, in dem besonders (!) der Held keinen Plan hat, auf das äußerste schaden." „Besonders der Held": der schielende Ausdruck soll nun suggerieren, daß auch das Stück mindestens keinen einheitlichen Plan hat. . . . Der Plan zu Wilhelms Theaterbearbeitung stellt aber nur einen neuen Ansatz und eine neue Wendung der Situation aus jenem 10. Kapitel des VI. Buches der „Theatr. S." dar.

Gleichviel, welchen Wert wir solchen kleinen Folgeerscheinungen beimessen, die Interpolation der Theaterbearbeitung hat einen hohen Grad von Wahrscheinlichkeit gewonnen. Konnten wir bisher ihre Zugehörigkeit zum ursprünglichen Zusammenhang des Romans mit zahlreichen Bedenken anzweifeln, so läßt sich nun auch positiv ihre Entstehung für das Frühjahr 1795 glaubhaft machen. Daß damals das 7. Kap. desselben Buches, die Gegenüberstellung von Roman und Drama, entstand, erfuhren wir durch Schillers Zeugnis. Mit dieser theoretischen Abgrenzung deckt sich aber die nunmehrige Kritik des „Hamlet" in allen entscheidenden Wendungen. „Im Roman sollen vorzüglich Gesinnungen und Begebenheiten vorgestellt werden; im Drama Charaktere und Taten. . . . So vereinigte man sich auch darüber, daß man dem Zufall im Roman gar wohl sein Spiel erlauben könne . . ." Entsprechend unterscheidet Wilhelm nun „die mächtigen Wirkungen, die aus den Charakteren und Handlungen der Hauptfiguren entstehen, und diese sind einzeln vortrefflich, und die Folge, in der sie aufgestellt sind,

unverbesserlich." Dagegen werden die Personen in ihren äußeren Verhältnissen „durch gewisse zufällige Begebenheiten verbunden"; all diese äußern Verhältnisse sind „Umstände und Begebenheiten, die einen Roman weit und breit machen können, die aber der Einheit dieses Stücks ... auf das äußerste schaden und höchst fehlerhaft sind". Zum Ueberfluß werden die nun entdeckten Mängel des „Hamlet"-Dramas daraus erklärt, daß Shakespeare „vielleicht durch die Novellen, nach denen er arbeitete, verführt worden" sei.

Wilhelm Meisters Plan einer Theaterbearbeitung des „Hamlet" tritt doch wohl in neue, in Zwielicht-Beleuchtung, wenn wir sie nicht fürder als organische Frucht von Wilhelm Meisters und seines Dichters Shakespeare-Enthusiasmus zu betrachten haben, nur als praktisches Einschiebsel des späteren Theaterleiters Goethe, der inzwischen einem Serlo näher gerückt war als seinem einstigen Ebenbild Wilhelm. In den engen Verhältnissen seiner Weimarer Bühne und in dem auf Klassizismus und dramaturgische Normierung gestellten Bunde mit Schiller entwickeln sich die Keime zu Goethes Theaterbearbeitung des „Hamlet", die flüchtig kam und flüchtig entschwebte.

Schillers „Egmont“
in ursprünglicher Fassung

Von **Eugen Kilian.**

Die erste Aufführung von Goethes „Egmont“ fand bald nach dem Erscheinen des Stückes 1789 in Mainz statt. Sie scheint unter dem Einflusse der Besprechung gestanden zu haben, die Schiller 1788 in der Jenaischen „Allgemeinen Literatur-Zeitung“ über das Stück veröffentlicht hatte. Darauf deutet wenigstens die Weglassung von Klärchens Traumerscheinung im Kerker, die Schiller in seiner Rezension als einen Salto mortale in die Opernwelt streng getadelt hatte.

Sonst ist über diese erste Mainzer Aufführung bis jetzt so gut wie nichts bekannt. Unser einziges Wissen hierüber verdanken wir einigen dürftigen Zeilen in der „Theaterzeitung für Deutschland“ von 1789 (daselbst S. 77). Sie berichtet unter dem 21. Februar d. J.: „Man gab hier unlängst Goethes ‚Egmont‘ mit Abänderungen. Die Erscheinungs-Szene der Klärchen mußte natürlich wegbleiben. Das Stück ist bei uns wohlfeil nachgedruckt und war daher in den Händen aller Zuschauer; man las nach und war unzufrieden, daß vieles geändert, besonders, daß die obige Szene ausgelassen war.“ Man scheint danach nicht allzu glimpflich mit dem Texte verfahren zu sein.

Zwei Jahre später, 1791, wurde das Stück in Weimar zum erstenmal gespielt. Hier war es die Truppe Bellomos, die das Werk, kurz ehe Goethe die Leitung des Weimarer Theaters übernahm, auf die Bühne brachte. Aber der Erfolg scheint gering gewesen zu sein: es blieb bei einer einzigen Vorstellung. Erst fünf Jahre später griff der Dichter selbst, der jetzt die Weimarer Bühne leitete, auf die Tragödie zurück. Die äußere Veranlassung bot ein längeres Gastspiel Ifflands in Weimar, der die Titelrolle in „Egmont“ spielen sollte. Schiller bearbeitete das Stück auf des Dichters Wunsch für die Bühne. In seiner Einrichtung wurde es am 25. April 1796 zum erstenmal gespielt.

Diese Schillersche Bearbeitung des „Egmont" hat einen tiefen und nachhaltigen Einfluß auf die Bühnengeschichte des Stückes ausgeübt. Sie hat sich von Weimar aus auf zahlreiche andere deutsche Theater verbreitet; sie hat jahrzehntelang, bis tief in das 19. Jahrhundert hinein, die Theater beherrscht; sie ist nur unter schweren Kämpfen, langsam und in allmählichen Uebergängen der Einführung des unveränderten Originals gewichen, sie hat bis in die Gegenwart herein deutliche Spuren in der Aufführung des Stückes hinterlassen. (Vgl. zur Bühnengeschichte des Stücks mein demnächst bei G. Müller in München erscheinendes Buch: Goethes Egmont auf der Bühne. Beiträge zur Inszenierung und Darstellung des Trauerspiels.)

Das alles wäre nicht möglich gewesen, hätte Schillers Bearbeitung für die besonderen Bedürfnisse des Theaters nicht große, unleugbare Vorzüge vor dem Original besessen. Und in der Tat hat Schillers energische und theaterkundige Hand dem losen epischen Bau des Goetheschen Gedichtes eine mehr geschlossene, theatralische Gestalt gegeben. Er hat die Vorgänge konzentriert, er hat die beiden undramatischen Szenen der Regentin gestrichen, er hat die epische Exposition des Stückes durch die unmittelbare Aneinanderreihung der beiden ersten Volksszenen in eine mehr dramatische Einführung umgewandelt, er hat der wichtigen Nachricht von Albas Ankunft in den Niederlanden eine stärkere theatralische Wirkung gegeben, indem er die Unterredung Egmonts mit Oranien durch das Dazwischentreten Richards mit jener Nachricht unterbrechen ließ, er hat den Ausklang des lyrischen Idylls der Liebesszene mit dramatischer Grausamkeit durch den abermaligen Eintritt des Schreibers zerstört, der die Vorladung vor Alba überbringt und den Herrn zum letztenmal warnt, er hat Klärchens sichtbare Erscheinung im Kerkertraum mit rücksichtsloser Hand beseitigt und Egmont dafür in der nachfolgenden Rede erzählen lassen, was er im Traume gesehen hat. Auch sonst hat er mit Neudichtungen, namentlich in den Szenen Klärchens und Brackenburgs, nicht zurückgehalten, wo ihm eine straffere Motivierung, eine bessere Vorbereitung des Späteren und dergl. notwendig erschien.

Alle diese Aenderungen und Neudichtungen Schillers waren vom dichterischen Standpunkt aus eine grausame Versündigung an dem Geiste des Originals. Er hat den besonderen Ton Goethescher Dichtung kaum an einer Stelle getroffen; er ist den Schönheiten des Werkes, wie schon seine Kritik von 1788 gezeigt hatte, nur zum Teil mit wirklichem Verständnis gegenübergestanden. Aber von dem Standpunkt des Theatralikers ist er in den meisten Punkten in seinem

Recht gewesen. Seine Bearbeitung ist ein literarisches Denkmal von nicht zu unterschätzendem Wert; sie gibt die lehrreichsten Aufschlüsse über das besondere Verhältnis beider Dichter zum Wesen des Dramas und des Theaters.

Schillers Bearbeitung des „Egmont" ist uns bis jetzt in zwei verschiedenen Fassungen bekannt gewesen; in keiner dieser Fassungen besaßen wir jedoch eine authentische Wiedergabe des Schillerschen Textes. Am nächsten schien einer solchen die dreiaktige Fassung der Bearbeitung zu stehen, die uns in einer Handschrift des Mannheimer Theaterarchivs erhalten ist. Die Dreizahl der Akte und verschiedenes andere stimmte mit dem Theaterzettel der ersten Aufführung und den sonstigen Nachrichten überein, die uns über diese überliefert sind. Mit Recht hat man deshalb in der Schiller-Ausgabe von Heinrich Kurz und neuerdings in der historisch-kritischen Ausgabe von Günther und Witkowski diese Mannheimer Handschrift dem Abdruck zugrunde gelegt.

Anders steht es mit der fünfaktigen Fassung der Schillerschen Bearbeitung, die Gödeke u. a. in ihren Schiller-Ausgaben veröffentlicht haben. Sie beruht auf einer Weimarer Theaterhandschrift und ist der Fassung verwandt, die Diezmann 1857 zum erstenmal als Schillers Bearbeitung des „Egmont" herausgegeben hat. Diese Fassung entstand gelegentlich einer Neueinstudierung des „Egmont" in Weimar im Jahr 1806, der ersten Vorstellung des Stückes, die nach Schillers Tode und seit der Erstaufführung von 1796 in Weimar stattfand. In dieser Neueinstudierung von 1806 war Goethe, der die grausame Redaktion des Freundes überhaupt stets mit schmerzlicher Resignation betrachtet hatte, in verschiedenen Punkten von Schillers ursprünglicher Fassung des Stückes abgewichen. Er stellte statt der drei wieder die fünf Akte des Originals her, er beseitigte die neugedichtete Szene, in der Richard die Liebesszene zwischen Egmont und Klärchen unterbricht, er setzte die Traumerscheinung im Kerker, die er und das Publikum schmerzlich vermißte, wieder in ihre Rechte. Diese Aufführung von 1806 war also der erste, wenn auch sehr bescheidene Versuch, sich dem Originale wieder zu nähern. Daß der Dichter in einer Zeit, wo Schiller selbst nicht mehr am Leben war, nur so wenige Aenderungen an der bisherigen Fassung vornahm und im großen und ganzen Schillers Bearbeitung unverändert beibehielt, zeigt deutlich, daß er den theatralischen Vorzügen dieser Bearbeitung auch jetzt noch Gerechtigkeit widerfahren ließ.

Wie Schillers Bearbeitung selbst, in ihrer ursprünglichen Fassung ausgesehen hat, darüber sind wir erst unterrichtet, seit Conrad Höfer

10*

die Handschrift dieser Bearbeitung, einen Besitz des Goethe- und Schiller-Archivs, in der Horen-Ausgabe von Schillers Werken und gleichzeitig als dankenswerte Einzelausgabe zum erstenmal veröffentlicht hat (Goethes Egmont in Schillers Bearbeitung. Nach dem Originalmanuskript im Goethe- und Schiller-Archiv herausgegeben von Conrad Höfer. München, Georg Müller, 1914). Durch die Kenntnis dieser Handschrift, die zahlreiche Korrekturen von Schillers eigener Hand zeigt, erhielten wir zum erstenmal ein unverfälschtes Bild von Schillers Bearbeitung, wie sie der Weimarer Erstaufführung am 25. April 1796 zugrunde lag.

Es bestätigte sich durch diese Veröffentlichung die Annahme, daß die Mannheimer Handschrift unter dem bis dahin bekannten Materiale dem Originale von Schillers Bearbeitung am nächsten kam. In allen wesentlichen Punkten stimmt dies mit dem Mannheimer Theatermanuskripte überein. Es zeigt dieselbe dreiaktige Einteilung, dieselbe szenische Anordnung und Gliederung, die bekannten Einfügungen und Neudichtungen Schillers, endlich die Tilgung der sichtbaren Erscheinung Klärchens im Kerker. Schillers eigene Zusätze waren an einer Stelle, wie das Originalmanuskript zeigt, noch umfangreicher, als man bisher angenommen hatte. In der neugedichteten Szene, wo Richard das Liebesgeplauder in Klärchens Stube mit der Nachricht von Egmonts Vorladung und seiner letzten Warnung unterbricht, sprach Egmont nach seinen Worten: „Ich bleibe — werde hören, was er will“ in der ursprünglichen Fassung noch die folgenden, bisher unbekannten Sätze:

Geh du indes voran. Ich folge sogleich.

Richard (geht langsam und unschlüssig).

Egmont (ihn zurückrufend). Und höre! — Zu sehr schon haben ihn die andern merken lassen, daß sie ihn scheuen — fürchten! Ich will ihm diese Lust nicht machen. Geh — und lade alle meine Freunde — meine Diener auf einen Jubel ein auf diese Nacht. — Er wird erwarten, daß wir sorgend harren, was uns der Morgen bringen werde. Gut! Wir wollen ihm mit unserer lauten Lust die ganze Nacht verderben!

Diese Einfügung Schillers ist sehr bezeichnend. In seiner Rezension des Stückes von 1788 hatte er es getadelt, daß Goethe das unglückliche Bleiben seines Helden aus einem leichtsinnigen Selbstvertrauen entspringen lasse und dadurch „gar sehr unsere Achtung für den Verstand des Helden verringere“. Der sorglose Leichtsinn Egmonts, den Schiller tadelt, wird von dem Bearbeiter hier noch verstärkt. Er

scheint bestrebt, ihn in eine Art von verwegenen Uebermutes, eine gewisse tragische Hybris, zu veredeln, um dadurch den tragischen Sturz des Helden ästhetisch zu rechtfertigen.

Von besonderem Interesse war die Veröffentlichung des Originalmanuskriptes für einen bisher viel umstrittenen Punkt: das Erscheinen Albas im Kerker. Die Tatsache selbst war längst bekannt: bei der ersten Aufführung von Schillers Bearbeitung erschien in der Begleitung Silvas, der Egmont das Todesurteil verkündet, ein „Vermummter", der später nach dem Abgang des Gefolges mit Ferdinand zusammen auf der Bühne blieb. Nach den Worten „Sag ihm, daß ich's weiß, daß ich ihn kenne," ging Egmont auf den Vermummten zu und riß ihm die Larve vom Gesicht: es war der Herzog von Alba, der sich darauf rasch entfernte.

Wir besitzen verschiedene Zeugnisse, darunter einige Aeußerungen aus Goethes Mund, die keinen Zweifel darüber lassen, daß dieser Theaterstreich, den schon Böttiger in seiner „Entwicklung des Ifflandischen Spieles" als unvereinbar mit dem „stolzen Charakter des unbiegsamen Alba" bezeichnet hatte, auf Schillers Erfindung und Anordnung zurückzuführen ist. Trotzdem hat man bis in die neuesten Zeiten herein den Versuch gemacht, den Dichter des „Wallenstein" von dieser Geschmacklosigkeit rein zu waschen, ohne allerdings einen anderen Grund dafür anführen zu können, als daß Schillers künstlerischer Geschmack dafür zu aristokratisch war. Man war bemüht, die Schuld auf den effektlüsternen Mimen abzuwälzen: Iffland, der Darsteller des Egmont, sollte der Sündenbock gewesen sein. Aber die Originalhandschrift verschafft dem verlästerten Mimen nachträgliche Gerechtigkeit; sie läßt keinen Zweifel darüber, daß es Schiller selbst war, dem dieser üble Theaterstreich zur Last fällt. Die Worte, mit denen er die Demaskierung Albas durch Egmont begleiten ließ, lauteten, im Anschluß an Goethes Text:

Sag ihm, daß ich's weiß, daß ich ihn kenne,

daß die Welt ihn kennen wird — daß sie ihm früher oder später die Larve abreißen wird (indem er schnell auf den Vermummten zugeht und ihm das Gesicht entblößt), wie ich sie ihm jetzt abreiße. (Man erkennt den Herzog von Alba, der schnell sich entfernt.) O die kläglichen Tyrannen! Todesurteile kann er schreiben, aber den Blick des besseren Mannes kann er nicht aushalten. (Zu Ferdinand) Stehst du noch hier? Warum folgst du ihm nicht? Schäme dich nur — schäme dich für den,

den du gerne von ganzem Herzen verehren möchtest!

usw. wie bei Goethe.

Es ist leicht zu begreifen, daß Goethe von dieser Einfügung seines Freundes, die dem Wesen seiner eigenen Poesie so ganz und gar widerstrebte, nicht eben erbaut war und sich darüber später zu wiederholten Malen sehr mißbilligend geäußert hat. „Schiller hatte in seiner Natur etwas Gewaltsames," sagte er 1819 zu Eckermann, „er handelte oft zu sehr nach einer vorgefaßten Idee, ohne hinlängliche Achtung vor dem Gegenstande, der zu behandeln war." Und ein andermal (1825) meinte er, ebenfalls in Erinnerung an jene „Egmont"-Aufführung, daß Schiller „noch von den Räubern her ein gewisser Sinn für das Grausame anklebte, der selbst in seiner schönsten Zeit ihn nie ganz verlassen wollte". So war es nicht zu verwundern, daß diese Szene mit Schillers Tod wieder in den Tiefen der Versenkung verschwand. Keine der andern der uns erhaltenen Fassungen von Schillers Bearbeitung hat etwas von den neugedichteten Worten Egmonts aufbewahrt. Nur in den Bühnenvorschriften der Urteilsverlesung („Egmont sieht den Vermummten an, der näher vorkommt und ihm gerade gegenübertritt", „auf den Kommenden die Augen heftend") haben sich einige undeutliche Spuren jener Einfügung erhalten.

Noch eines ist bemerkenswert: das Mannheimer sowohl wie das Weimarer Manuskript, aus denen uns Schillers Bearbeitung bis dahin einzig bekannt war, zeigte im einzelnen mannigfache Abschwächungen des Textes. Das Wort „Freiheit" wurde vermieden. Das Volk begeisterte sich beim Armbrustschießen nicht für „Ordnung und Freiheit", sondern für „Ordnung und frei Gewissen"; Jetters Stoßseufzer „O unsre Freiheit!" erhielt den unverfänglichen Wortlaut „O unsre gute, alte Verfassung!"; Egmont gelobte zum Schluß nicht für die „Freiheit", sondern für das „Vaterland" zu sterben; Oraniens charakteristisches Wort „Die Könige tun nichts Niedriges" und Egmonts Rede: „Wie selten kommt ein König zu Verstand", sind getilgt. Das Originalmanuskript lehrt, daß alle diese loyalen Abschwächungen und Kürzungen dem Dichter der „Räuber" nicht zur Last fallen. Schillers Text zeigt hier überall die unveränderte Goethesche Fassung und auch sonst weit geringere Kürzungen als die bisher bekannten Ausgaben der Bearbeitung. Die freiheitsfeindlichen Retuschierungen des Textes scheinen durchweg durch eine nachträgliche Zensur veranlaßt zu sein.

In bühnentechnischen Dingen ließ sich Schiller von Iffland, mit dem er vorher korrespondierte, beraten. Dieser beanstandete es, daß die Musik, die im Kerker Egmonts Schlaf begleitet, im Orchester ertöne: „sie muß von wenigen blasenden Instrumenten oben auf dem Theater sein". Daraufhin veränderte Schiller die ursprüngliche Vor-

schrift seines Manuskriptes „Musik vom Orchester“ in „Musik hinter der Szene begleitet seinen Schlummer“. Dem andern Wunsche Ifflands, der künstlerisch weniger berechtigt war: dieser Musik eine rationelle „Motivierung“ zu geben, vermochte Schiller nicht zu entsprechen. Ebensowenig dem Vorschlag des Schauspielers, Klärchens letzten Worten in der Straßenszene „Weißt du, wo meine Heimat ist?“ noch eine verdeutlichende Rede anzufügen, die den Zuschauer statt mit der weniger bühnenwirksamen Frage mit der absoluten Gewißheit über das Schicksal des Mädchens entläßt.

Jetzt erst ist der Weg einigermaßen geklärt, den „Egmont“ in Schillers Bearbeitung von der ersten Weimarer Aufführung von 1796 an auf den deutschen Bühnen zurückgelegt hat. Dem ersten schüchternen Anlaufe von 1806, sich wenigstens in einigen Einzelheiten von Schillers Fassung loszulösen, sind sehr langsam und schrittweise die weiteren Versuche gefolgt, allmählich zum Original zurückzukehren. Nicht einmal Beethovens Musik, die 1811 erschien und sich rasch die Bühnen eroberte, hat diesen langsamen Prozeß sehr beschleunigt. Und doch war sie in erster Linie zu dieser Mission berufen. Denn sie paßte in ihren Zwischenakten, die der Stimmung des Vorangegangenen so wundervoll nachklingen und das Kommende vorbereiten, weder zu der dreiaktigen Originalfassung von Schillers Bearbeitung, noch zu der auf sehr vielen Bühnen gangbaren fünfaktigen Fassung von 1806. Nur eine Aufführung des unveränderten Originals vermochte der Wirkung von Beethovens Wunderklängen gerecht zu werden. Erst einer ziemlich späten Zeit war es vorbehalten, diese Forderung zu erfüllen. Und noch heute mahnen Einzelheiten, so u. a. das Auftreten der spanischen Patrouille in der Straßenszene des vierten Aktes, eine Erfindung Schillers, an die Bearbeitung des „Egmont“ durch den Dichter der „Räuber“ und an die große Rolle, die ihr in der Bühnengeschichte des Stückes beschieden war.

„Wilhelm Tell“ und „Julius Cäsar“

Von **Robert Petsch.**

Am 1. Oktober 1803 ging unter Goethes Leitung Shakespeares „Julius Cäsar“ über die Bretter des Weimarer Theaters. Schiller nahm von der Vorstellung, die übrigens keinen „Succes“ bedeutete[1]), doch „einen großen Eindruck“ mit. „Es ist keine Frage,“ schrieb er am 2. Oktober an Goethe, „daß der ‚Julius Cäsar‘ alle Eigenschaften hat, um ein ordentlicher Pfeiler des Theaters zu werden: Interesse der Handlung, Abwechslung und Reichtum, Gewalt der Leidenschaft und sinnliches Leben vis-à-vis des Publikums — und der Kunst gegenüber hat er alles, was man wünscht und braucht. Alle Mühe, die man also noch dran wendet, ist ein reiner Gewinn, und die wachsende Vollkommenheit bei der Vorstellung dieses Stücks muß zugleich die Fortschritte unseres Theaters zu bezeichnen dienen. — Für meinen Teil ist mir das Stück von unschätzbarem Wert, mein Schifflein wird auch dadurch gehoben. Er hat mich gleich gestern in die tätigste Stimmung gesetzt.“[2])

Das „Schifflein“, das damals flott gemacht werden sollte, war der „Wilhelm Tell“. Da auch die jüngste ausführliche Auslegung über Schillers Schweizerdrama von Gustav Kettner[3]) nicht ausführlich darauf eingeht, inwiefern Schillers Drama durch Shakespeares Römerstück gefördert wurde, so dürfte sich die Mühe lohnen, ein paar Beobachtungen in Kürze vorzutragen. Es kommt uns weniger auf Einzelheiten an, als auf allgemeinere Gesichtspunkte bei der Auffassung der Hauptgestalten und beim Aufbau der ganzen Handlung.

In seiner Antwort auf Schillers eben erwähnten Brief gesteht Goethe ein, daß er den großen Schritt „auch in dem Sinne unternahm“,

---

[1]) Jonas, Schillers Briefe, Bd. VII, S. 99.

[2]) Ebenda S. 81.

[3]) G. Kettner, Schillers „Wilhelm Tell“; Studien zu Schillers Dramen Erster (einziger) Teil. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1909.

des Freundes „wichtige Arbeit zu fördern".[4]) Hatte er doch Schiller den Stoff schließlich überlassen, den er auf eine ganz andere Art zu behandeln gedachte. In epischer Form wollte Goethe im Sinn der alten Sage Tell und Geßler in den Mittelpunkt der Handlung stellen. Dort einen der „kolossal kräftigen Lastträger, die rohe Tierfelle und sonstige Waren durchs Gebirge herüber und hinüber tragen", einen Vertreter des Schweizervolks, eine „Art Demos" — hier den Landvogt, „einen von den behaglichen Tyrannen, welche herz- und rücksichtslos auf ihre Zwecke hindringen, übrigens aber sich gern bequem finden, deswegen auch leben und leben lassen". Das Politische wollte Goethe ganz zurücktreten lassen, während Schiller von Anfang an entschieden war, die „Staatsaktion" an die erste Stelle zu rücken. Die Erhebung des Schweizervolks gegen den österreichischen Druck gibt bei ihm nicht bloß einen stimmungsvollen Hintergrund ab, sie nimmt vielmehr seine volle menschliche und künstlerische Teilnahme in Anspruch. Wie dieses Volk, „das fromm die Herden weidet", durch unerhörte Gewalt zur Empörung getrieben wird, das verhaßte Joch abschüttelt „und selbst im Zorn die Menschlichkeit noch ehrt" — das war eine jener großen, mit heroischer Stimmung getränkten, sittlich-künstlerischen Anschauungen, die in Schiller nach künstlerischer Darstellung drängten. Seine reife Geschichtsweisheit aber zeigt sich darin, daß diese Bewegung nicht ans Ziel kommen könnte, wenn nicht der große Einsame, der sich der allgemeinen Sache zwar nicht mit dem Gemüt, aber mit der Tat bisher entzogen hat, durch persönliche Mißhandlung in den Strudel mit hineingezogen würde und nun gleichsam das Zeichen zur Befreiung gäbe. Das Zusammenwirken des starken Einzelnen und der veredelten Masse ist das Ziel, auf das Schiller hinaus will.

Schon darum konnte er von Shakespeares Volksszenen wenig brauchen; gerade was er einst an diesen Auftritten des „Julius Cäsar" gerühmt hatte, paßte jetzt nicht in seinen Plan; Shakespeare habe, schrieb er am 7. April 1797 an Goethe, „das Volk mit einer ungemeinen Großheit behandelt. Hier zwang ihn schon der Stoff, mehr ein poetisches Abstraktum als Individuum im Auge zu haben, und darum finde ich ihn hier den Griechen äußerst nah. Wenn man einen zu ängstlichen Begriff von Nachahmung des Wirklichen zu einer solchen Szene mitbringt, so muß einem die Masse und Menge mit ihrer Bedeutungslosigkeit nicht wenig embarassieren, aber mit einem kühnen Griff nimmt Shakespeare ein paar Figuren, ich möchte sagen, nur ein paar Stimmen

[4]) Am 2. Oktober 1803.

aus der Masse heraus, läßt sie für das ganze Volk gelten, und sie gelten das wirklich; so glücklich hat er gewählt". Schiller wollte nun seinem Schweizervolke weder eine reine Individualität geben — dagegen sträubte sich sein persönliches Stilgefühl; noch konnte er ein „poetisches Abstraktum" brauchen, denn er hatte sich längst mit besonderer Liebe solchen Stoffen gewidmet, die gleichsam „eine Welt für sich ausmachten"[5]); jedenfalls war hier keine Menschheit, kein Volk im allgemeinen, sondern ein ganz bestimmtes Volk zum Ideal seiner selbst zu erheben. Dieses Volk aber war vor allem nicht zur „Bedeutungslosigkeit" verurteilt. Von der geringschätzigen Behandlung, die der Sprößling der englischen Hochrenaissance der Masse zuteil werden ließ, ist in Schillers Drama keine Rede mehr,[6]) und wenn sich auch das Schweizervolk als Masse im letzten Grunde nicht selbst helfen kann, so treibt es doch aus seiner Mitte den Großen hervor, der es nachher halb wider seinen Willen zum Siege führen soll. Wir dürfen daher in den Volksszenen Shakespeares am allerwenigsten nach Vorbildern etwa für den Rütliakt und andere Teile der Volkshandlung Schillers suchen.

Ganz anders steht es um die erwähnten Grundanschauungen Schillers über das Zustandekommen großer politischer Bewegungen und über die Bedingungen ihres Erfolges. Wenn irgendein Shakespearesches Drama geeignet war, unsern Dichter in diesen Anschauungen (die Goethes Tellplan gänzlich fernlagen) wirksam zu unterstützen, so war es der „Julius Cäsar". Blickt doch der englische Dichter, auch hierin wieder der Sprecher der Renaissance, von Anfang an seinen Verschwörern über die Schulter und faßt auch die besten unter ihnen mit tragischer Ironie auf. Sie vergleichen Cäsar immer wieder mit sich selber, mit andern Menschen, mit dem Durchschnitt — und sehen das Außerordentliche nicht an ihm, das eben noch zu der Summe aller der Einzelzüge hinzukommt, die sie beobachten und zusammenzählen und verstehen können, und das letzten Endes eben erst das Wesen, das Unvergleichliche, Ueberragende des Genies ausmacht. Und so scheitert denn schließlich die ganze Bewegung daran, daß sie keinen Führer hat, daß sie aus ihrer Mitte k e i n e starke Persönlichkeit hervortreibt, die sie zum siegreichen Ende führen könnte. Schiller fand eine solche Persönlichkeit in der Schweizer Sage vor, aber er tat auch

---

[5]) An Goethe, 8. Dezember 1797.

[6]) Vergl. meinen Aufsatz „Chor und Volk im antiken und modernen Drama", Ilbergs Neue Jahrbücher, 1904.

alles, um sie von der Masse abzusondern. Sein „Wilhelm Tell“ nimmt weder teil an dem Gelöbnis der drei Männer in Uri noch an der Verschwörung auf dem Rütli; er geht seinen eigenen Weg, nicht gegen seine Volksgenossen, aber neben ihnen her oder über sie hinweg.

Brutus ist kein solcher Wilhelm Tell. Wie dieser von Stauffacher (I, 3), so wird Brutus (I, 2) von den Verschwörern bestürmt um der „gemeinen Sache“ willen, der sich keiner von beiden entziehen will; aber der unselbständigere Römer läßt sich doch von der Bewegung mitreißen, zu ihrem Führer machen, und wird schließlich von ihr verschlungen, ohne Rom endgültig die Freiheit geben zu können. Schiller konnte hier studieren, wie ein Führer nicht sein darf. Der persönliche Edelmut allein tut es nicht, die Hingabe an große Ideale auch nicht, sonst wäre Brutus dem einfachen Schweizer Mann sicherlich überlegen. Immerhin fehlt es Schillers Helden nicht an feinen Anklängen an die Gestalt und die Schicksale von Shakespeares großem Römer und seinen Genossen, nur werden die einzelnen Züge als Rohstoff behandelt und vor der Verwendung für das neue Bildwerk gründlichst umgeschmolzen.

Shakespeare läßt, treu nach den Quellen, seinen Cassius (I, 2) von Erfahrungen mit Cäsar erzählen, die den großen Mann, ach, gar so klein! zeigten, kleiner als Cassius, der sich nun vor ihm bücken muß, „nickt Cäsar nur nachlässig gegen ihn“. Er erzählt von jenem Wettschwimmen im geschwollenen Tiberfluß, wo Cäsar schließlich ausrufen mußte: „Hilf mir, Cassius, ich versinke!“ Das Ganze wird offensichtlich verwertet, um Cassius' Kammerdienerweisheit darzutun, die sich weiterhin in der Zusammenstellung der Namen „Brutus und Cäsar“ gar so herrlich offenbart. Das Einzigartige Cäsars wird über das ganze Gerede hinweg dem einsichtigen Zuschauer nur um so fühlbarer. Die kleinen Anwandlungen menschlicher Schwäche lassen seine unleugbare Größe (die Shakespeare freilich mehr voraussetzt als erweist) nur um so kräftiger hervortreten. Umgekehrt ist der Feind bei Schiller ein kleiner Mann, der durch fürstliche Willkür erst eine furchtbare Machtstellung erhalten hat und sie mit äußerlichen Mitteln erhält. So gestaltet Schiller den ganzen Zug bewußt um. Seine Erfindung ist jene frühere Begegnung Geßlers mit Wilhelm Tell, „den er kurz zuvor um kleiner Ursach' willen schwer gebüßt“, und der ihm nun als kühner Gemsenjäger in den „wilden Gründen des Schächentals auf menschenleerer Spur“ entgegentritt. Die etwas trockene Behandlung des ganzen Ereignisses bei Schiller (wir erfahren nichts über jene frühere Buße usw.) zeigt die freie Gestaltung ohne unmittelbare Vorlage an; die erste Anregung verdankt Schiller Shakespeares Cassius, aber die Aus-

führung ist doch sein Eigentum. Er verwendet auch das Ganze nicht etwa bloß als stimmunggebende Einzelheit, sondern als eine der Triebfedern, die Geßlers ausgeklügelte, in der Quelle so märchenhaft-selbstverständliche Grausamkeit gegen Tell erklären soll.

Wie Wilhelm Tell, sammelt sich Brutus vor dem Entschluß und bereitet sich zur Tat in einem längeren Selbstgespräch vor. (W. T. IV, 3, vergl. J. C. II, 1.) Auf beiden lastet das furchtbare „Geschäft“ des Mordes, beide erfahren innerlich starke Hemmungen. Brutus soll die Hand gegen seinen nächsten Freund erheben, Tell soll sein Geschoß, das bisher nur auf armselige Grattiere gerichtet war, auf das Herz eines Menschen richten, — beiden gibt der Gedanke an das gemeine Wohl den Mut zu der schauerlichen Tat; der Schädling, der die Gesamtheit bedroht, muß fallen. Auch Tell stellt ja nicht dem persönlichen Feinde nach; dem sterbenden Landvogt ruft er zu:

„Frei sind die Hütten, sicher ist die Unschuld
Vor dir, du wirst dem Lande nicht mehr schaden.“

Aber Tell vollbringt seine Tat allein, mit eigener Hand, auf eigene Verantwortung. Er vollbringt sie gründlich und läßt sich von keinen allzu menschlichen Anwandlungen stören.

Wie anders Brutus, dessen ganze unpolitische Art vielmehr an das Schweizer Volk der Rütliszene erinnert, das vor lauter Bedenken nicht zum frischen Handeln kommt, rohe Gewalt ausschließt, aber auch den Beginn der Tat unvernünftig lange hinausschiebt, so daß das ganze Unternehmen zu scheitern droht. So möchte Brutus am liebsten „Cäsars Geist erreichen und Cäsar nicht zerstücken“, und, um nicht zuviel des Blutes zu vergießen, bestimmt er die Freunde, Mark Antonius zu verschonen, in dem dann Cäsars Sache nachher wieder auflebt. Weiter wird man die Vergleichung zwischen der nächtlichen Beratung bei Brutus (II, 1) einerseits und der Verschwörung von Uri samt der Rütliszene andererseits nicht treiben dürfen, die Einzelheiten stimmen nicht, aber gerade für die Beurteilung der Handlung im Großen hat Schiller unzweifelhaft von Shakespeare gelernt.

Dagegen hat frühzeitig die Aehnlichkeit zwischen Brutus' Gattin Portia und Gertrud Stauffacher die Aufmerksamkeit der Erklärer auf sich gezogen. Kettner möchte „nur eine ganz äußerliche und flüchtige Aehnlichkeit“ zugeben. „Wie Gertrud ihres Vaters sich rühmt, so nennt sich Portia Catos echte Tochter; wie jene verlangt sie von dem Gatten ‚ihre Hälfte seines Grams‘, schreckt sie auch vor dem Tode nicht zurück. Aber wie der ganzen Szene II, 1 des ‚Julius Cäsar‘ der idyllische Grund-

ton der Schillerschen, der auch durch die heroische Stimmung des Schlusses nicht übertönt wird, durchaus fremd ist, so ist die reflektierte, leidenschaftliche, ja nervöse Römerin in ihrem innersten Wesen verschieden von der schlichten, naiven, fest in sich ruhenden Schweizerin." Kettner hat unzweifelhaft recht mit der Betonung der Unterschiede, die sich hier und da aus der verschiedenen Gesamtanschauung der beiden Dichter ergeben; dennoch zeigt nicht bloß ein Vergleich mit der Erzählung Tschudis[7]), wie genau Schiller den geschichtlichen Bericht mit den erwähnten Zügen aus Shakespeares Drama Steinchen für Steinchen ineinandergefügt hat, wir können auch mit Sicherheit aufzeigen, warum Schiller jene Züge dankbar annehmen mußte, um s e i n e dramatischen Ziele zu erreichen. Bei Shakespeare hat der Auftritt zwischen Brutus und Portia nur den Wert eines Expositionsmittels: wir sollen hören, welche auffällige Veränderung mit ihm vorgegangen ist, und Portia wirft ihr ganzes persönliches Gewicht in die Wagschale, um ihn zum Sprechen zu bringen und zugleich den letzten Rest von persönlichen Bedenken von ihm hinwegzuscheuchen. Aber im ganzen ist doch Brutus schon zu seiner Tat entschlossen; er ist minder stark als Wilhelm Tell, aber weit entschiedener als Stauffacher. Dieser ist eben der ideale Vertreter jenes Schweizervolkes, dessen geringe Eignung zu großen politischen Taten wir späterhin wahrnehmen. Seine Rolle ist die des vorberatenden Führers, aber auch zu dieser Rolle muß er erst sozusagen erweckt werden. Da ist denn ein Weib von Gertruds Art an seiner Stelle, eine echt Schillersche Frauengestalt, die ein reines Bild von der ganzen Persönlichkeit des Geliebten in ihrer Seele trägt und sich darauf beruft, wo er sich zu verwirren oder eine einseitige Entwicklung zu nehmen droht. Das Bedächtige an Stauffacher ist wohl gut, aber es offenbart seinen vollen Segen erst im Bunde mit der Tatkraft; wo diese unter schweren Sorgen zu erschlaffen droht, weckt das heldenhafte Weib sie in ihm auf, und die Mittel dazu leiht Shakespeares Portia her.

Viel weniger entspricht Tells Gattin Schillers sonstiger Art, Frauengestalten zu zeichnen. Sie würde gern auf das Große und Heldenhafte in ihm verzichten, um ihn nur sicherer zu wissen. Um so näher liegt hier die Erklärung, daß Frau Hedwig, die von bangen Ahnungen gequält ist und den Gatten inständig anfleht (III, 1), gerade heute nicht nach Altdorf zu gehen, von Calpurnia gelernt hat, die erschreckende Träume hatte und gerade an den Iden des März den Gemahl im Hause behalten möchte. Der Auftritt ver-

---

[7]) Abgedruckt z. B. in Bellermanns Schillerausgabe, Bd. V., S. 517.

läuft weiterhin sehr viel anders, aber die Gegenüberstellung der ungleichen, bzw. sich ergänzenden Paare Cäsar und Calpurnia, Brutus und Portia dort, und Tell und Hedwig, Stauffacher und Gertrud hier wird nicht zufällig sein.

Was wir beobachtet haben, war kein äußerliches „Abhängigkeitsverhältnis". Wie sollte es auch bei einem Geiste wie Schiller möglich sein, daß er nähme, ohne umzugestalten? Wir können an seinen politischen Anschauungen gerade in den letzten Lebensjahren bedeutsame Umwandlungen wahrnehmen, vor allem ein stärkeres Hervortreten des nationalen Gedankens.[8]) Zuletzt wird er sich gründlich klar über das Verhältnis des einzelnen zur Masse bei den großen weltgeschichtlichen Ereignissen, und hier gerade scheint er der inneren Auseinandersetzung mit Shakespeare das beste zu verdanken. Worringer sagt einmal[9]): „Die Frage der Entlehnung wird erst dann akut, wenn die fremden Formen dem eigenen Formwillen entgegenkommen, und dann handelt es sich eben nicht mehr um eine Entlehnung, sondern um eine selbständige Reproduktion. Dann dient die Kenntnis des Fremden höchstens als Stichwort, um den noch unentschlossenen und tastenden Formwillen zur Aussprache zu bringen." In diesem Sinne dürfte denn auch Schillers Schifflein, wie er sich so bescheiden ausdrückt, durch Shakespeares Dichtung gehoben worden sein.

[8]) Vergl. R. Petsch, Staat und Vaterland in der deutschen Literatur des 18. Jahrhunderts, „Der Panther", Bd. IV., S. 421 ff.

[9]) Worringer, Formprobleme der Gotik, S. 89 ff.

Goethes Totenfeier für Schiller in Lauchstädt 1805.

Ein Bericht, mitgeteilt von Eduard Scheidemantel.

Über die dramatische Aufführung der „Glocke" bei der von Goethe veranstalteten Schiller-Gedenkfeier auf dem Lauchstädter Theater, berichtet ausführlich August Leopold Bucher in einem Vortrage, den er im Schillerjubeljahre 1859 im Wissenschaftlichen Verein zu Köslin gehalten hat. A. L. Bucher, der Vater des durch Bismarck berühmt gewordenen Lothar Bucher, wirkte in Köslin am Gymnasium von 1821 bis 1853 und genoß dort nach seinem Rücktritt vom Amte noch einen zehnjährigen, geistig angeregten Ruhestand. Indem er mit seinem Vortrage, dem Bericht eines „aufmerksamen und wahrheitsliebenden Zeugen", eine zuverlässige Darstellung jener denkwürdigen Aufführung gibt, tritt er zugleich entstellender und übelwollender Beurteilung entgegen, die Goethes Arbeit in Kotzebues „Freymüthigem" und auch sonst gefunden hatte. Der bisher nicht veröffentlichte Vortrag, dessen Handschrift das Weimarer Schillerhaus besitzt, dürfte für die Theatergeschichte nicht ohne Wert sein. Gewährt er uns doch einen guten Einblick in Goethes Bemühen, durch häufigen Wechsel der Sprecher farbenreiches Leben in die Reden zu bringen und durch Beschäftigung „sämtlicher Weimarischer Hofschauspieler", wie es im Lauchstädter Theaterzettel heißt, diese Totenfeier zu einer Gesamthuldigung der Weimarer Bühne zu gestalten, die ja mit berechtigtem Stolze von Schiller sagen durfte: „Denn er war unser!" Dem Meister (Graff) sind ausschließlich die Meistersprüche zugewiesen. Tadelnde Stimmen, die darüber nach der ersten Aufführung laut wurden, weist Bucher, wohl im Sinne Goethes, mit dem Bemerken zurück, daß der mit seiner ganzen Aufmerksamkeit dem Geschäfte des Glockengießens zugewandte Meister gewissermaßen der Protagonistes des griechischen Dramas, der eigentliche Träger der Handlung ist, während die übrigen mit ihren begleitenden Betrachtungen den antiken Chor vertreten. Der Bericht lautet:

„Das Theater zeigte die Werkstatt des Gießers. Im Hintergrunde erblickte man das Feuer des Ofens, von welchem die Rinne nach dem Vordergrunde zu der eingemauerten Form vorlief. Durch

diese Rinne wurde das Theater in zwei Hälften gespalten. Den Zuschauern zur Rechten stand der Meister (Graff). Die übrigen Schauspieler stellten Gesellen und Handlanger vor. Zu Anfange standen die vier (außer Graff) ältesten Mitglieder der Gesellschaft im Vordergrunde, weil sie nächst dem Meister. die ersten waren, die sprachen: nämlich Genast und Becker neben dem Meister und auf der linken Seite Malkolmi und Haide. Die übrigen gingen unterdessen im Hintergrunde beschäftigt hin und her, als rechts Unzelmann, Deny und Lorzing, links Oels, Wolff Werner und Dirzka. Die Meistersprüche sprach Graff, das übrige war bald in kürzeren, bald in längeren Stellen unter die andern verteilt. Daß durch das ganze Drama hindurch die einzelnen Rollen fast durchgängig vortrefflich vorgetragen wurden, wird jeder, der die musterhafte Schule der Weimarischen Schauspieler zu jener Zeit wahrzunehmen Gelegenheit hatte, auch ohne meine Versicherung sich denken können. Die Art und Weise der Verteilung werden wir uns sogleich vergegenwärtigen können, da ich von den ersten 50 Versen und auch von mehreren später folgenden längeren Stellen diese Verteilung noch ganz genau anzugeben imstande bin. Also: Graff: „Festgemauert — oben." (V. 8). Malkolmi: „Zum Werke — munter fort." (V. 12). Genast: „So laßt — vollbringt." (V. 16) Becker: „Das ist's ja — Hand." (V. 20) Graff: „Nehmet Holz — Weise!" (V. 28) Haide: „Was in — laut." (V. 32) Oels: „Noch dauern — Chor." (V. 36) Unzelmann: „Was unten — klingt." (V. 40) Graff: „Weiße Blasen — schalle." (V. 48).

Während dieser letzten Rede des Meisters kamen als Verwandte, Nachbarinnen und Freundinnen, die das jetzt begonnene Werk mit ihrer Teilnahme begleiteten, rechts Fräulein Silie, Frl. Elsermann, Frl. Engels und Frl. Baranius, links Mad. Beck, Mad. Teller, Frl. Blumau, Frl. Ambrosch und Frl. Brand aus den Kulissen und gruppierten sich zu beiden Seiten. Die Elsermann fing an mit den Worten: „Denn mit der Freude Feierklange / Begrüßt sie das geliebte Kind usw., und sprach mit Frl. Silie abwechselnd die ganze folgende Schilderung der Kindheit und Jugend — „der jungen Liebe!" (V. 49—79.) Beide Schauspielerinnen wiederholten: „O daß sie ewig grünen bliebe, / Die schöne Zeit der jungen Liebe!" —

Graff: „Wie sich schon — Zeichen." (V. 87). Frl. Blumau: „Denn wo das Strenge — ist lang." (V. 93). Frl. Ambrosch:

„Lieblich — Wahn entzwei." (V. 101). Nun sprachen die Schilderung des häuslichen Lebens Mad. Beck, Mad. Teller, Frl. Brand und zuletzt wieder Frl. Blumau. Graff: „Wohl, nun kann — frommen Spruch." (V. 150). Alle standen schweigend, und das Orchester spielte einen feierlichen Choral, wobei sich mir besonders der kräftige Haide und die zarte Silie in ihren andachtsvollen Stellungen bemerklich machten. Nunmehr sprach Graff: „Stoßt den — Wogen." (V. 154). Und bei seinen letzten Worten sah man aus dem Ofen den glühenden Strom die Rinne herab nach der Form fließen. Haide: „Wohltätig — Himmelskraft;" (V. 158). Becker: „Doch furchtbar — Natur." (V. 162). Fr. Silie: „Wehe — Brand!" (V. 166). Frl. Blumau: „Denn die Elemente hassen das Gebild der Menschenhand." Die hieran sich anschließende Schilderung (V. 169—217) der Feuerbrunst war vielleicht vor allen anderen Teilen als schwierig für die Anordnung der dramatischen Darstellung zu betrachten gewesen. Der geistvolle Anordner der Feier hatte aber diese Schwierigkeit auf eine Weise zu überwinden gewußt, daß der Vortrag der gedachten Schilderung den Eindruck auf den Zuschauer machte, als ob die durch die eben angeführten Reden einiger einmal hervorgerufene Vorstellung von einer Feuersbrunst auch die Phantasie der übrigen bei dem Gusse anwesenden Personen aufrege und deren Stimmung bis zu dem Grade steigere, daß sie, einer durch den andern gegenseitig angeregt, sich in die Schilderung einer Feuersbrunst ergössen mit solcher Lebhaftigkeit, als ob sie sie wirklich vor Augen sähen. Also gleichsam ein Drama im Drama. Dieser Ansicht entsprach es auch, daß das kleine Ganze unter sehr viele Personen verteilt war und daß diese bis gegen das Ende der Schilderung hin sehr schnell hintereinander und zum Teil in sehr kurzen Sätzen sprachen. Die Sprechenden waren: Werner, Oels, Mad. Beck, Mad. Teller, Frl. Brand, Dirzka, Haide, Becker, Lorzing, Frl. Engels, Frl. Baranius, Deny, Unzelmann und Wolff. Den Schluß dieses Dramas machte Malkolmi, der mit zwei Kindern aus dem Hintergrunde vortrat mit den Worten: „Einen Blick — kein teures Haupt." (V. 226). Graff: „In die Erd' — getroffen." (V. 234). Frl. Blumau: „Dem dunkeln Schoß — Himmels Rat." (V. 239). Die hieran sich schließende Stelle vom Sterben sprachen Frl. Silie, Frl. Elsermann, Frl. Ambrosch, Frl. Brand. (V. 240—265). Graff: „Bis die Glocke — gütlich tun." (V. 269). Nun verließ alles die Arbeit, gruppierte

sich teils im Sitzen, teils im Stehen, scherzte und trank, wozu sich fröhliche Melodien aus den Kulissen hören ließen. Nach dieser längeren Unterbrechung sprach Graff: „Winkt — immer plagen.“ (V. 273). Wolff: „Munter fördert — Ställe füllend.“ (V. 281). Oels: „Schwer herein — der Kranz.“ (V. 287). Unzelmann rasch einfallend: „Und das junge Volk der Schnitter fliegt zum Tanz.“ Malkolmi: „Markt — knarrend.“ (V. 293). Die folgende Schilderung der nächtlichen Ruhe, der bürgerlichen Ordnung und des Friedens (V. 294—333) sprachen Genast, Becker, Haide und andere. Während aller dieser Reden hatte noch immer die Arbeit geruht. Jetzt sprach Graff: „Nun zerbrecht — Stücken gehen.“ (V. 341). Die Form wurde zerschlagen, während dessen begann auf dem Vorgrunde Becker: „Der Meister kann — zündend aus.“ (V. 349). Dann sprachen Oels, Wolff, Werner, Unzelmann, Lortzing, Deny, Becker, Haide je 4 Zeilen — „Länder ein.“ (V. 381). Das Geschäft, die Form zu zerbrechen und zu beseitigen, war jetzt vollendet, und vor unsern Augen stand die Glocke da. Graff: „Freude hat mir — erfahrnen Bilder.“ (V. 389). Malkolmi: „Herein! — Concordia soll ihr Name sein.“ Alle: „Concordia soll ihr Name sein.“ Eine einzelne Stimme: „Zur Eintracht — Gemeine.“ (V. 395). Hieran schloß sich, unter mehrere einzelne Sprecher und Sprecherinnen verteilt: „Und dies sei — alles Irdische verhallt.“ (V. 396—417). Während dieser Reden wurden viele Bänder und Blumenketten herbeigebracht, von Frl. Silie und andern Mädchen um die Glocke gewunden und durch die gruppierten Personen hin geschlungen. Von oben ward ein Seil herabgelassen und an der Glocke befestigt. Darauf sprach Graff: „Jetzo mit der Kraft — Ziehet, ziehet, hebt!“ Es geschah. Graff: „Sie bewegt sich, schwebt.“ Sie schwebte. Graff: „Freude dieser Stadt bedeute, / Friede sei ihr erst Geläute.“ Nun erschien Mad. Becker, festlich geschmückt aus dem Hintergrunde, trat unter der Glocke vor und sprach den „Epilog“ von Goethe, der mit den Worten schloß: „O möge doch den letzten, heil'gen Willen / Das Vaterland vernehmen und erfüllen!“ Sie trat zurück unter die Glocke, eine Trauermusik ertönte, und unter den letzten verhallenden Klängen sank der Vorhang langsam herab. Das gefüllte Haus saß noch einige Augenblicke in tiefe, rührende Stille versunken. Nicht der geringste Ansatz zu Klatschen und Bravorufen, was ich schon befürchtet hatte.“

Von Zelter bis Fontane.

Berliner Briefe, mitgeteilt von Otto Pniower.

Sie haben sich, sehr geehrter Herr Geheimrat, in einer jetzt etwa fünfzigjährigen Tätigkeit mit nicht alltäglicher Schaffensfreude auf dem gewaltigen Feld der historischen Wissenschaft so ausgebreitet, daß es auch einem bescheidenen Mitläufer, der sich keiner Vielseitigkeit rühmen kann, möglich ist, sich mit Ihnen auf mehreren Gebieten zu begegnen. Ich konnte deshalb wohl schwanken, was ich am besten als Genethliakon für den Tag wähle, den in vollster Rüstigkeit und mit ungebrochenen Kräften zu feiern Ihnen vergönnt ist. Aber die Entscheidung war nicht schwer. Denn für mich — de gustibus non est disputandum — ist Ihr größtes Verdienst Ihr Werk über die Geschichte des geistigen Lebens Berlins in der Zeit von 1688—1840, das vielen eine Quelle der Belehrung war und das auch ich immer wieder mit Dank benutze. In der Vorrede zum ersten Bande dieses Werkes äußern Sie, daß Sie mit ihm ein wissenschaftlich so gut wie gar nicht gepflegtes Gebiet betreten. Wenn Sie das Buch heute, ein Vierteljahrhundert später schrieben, könnten Sie das gleiche sagen.

Ueber die Gründe dieser seltsamen Erscheinung, die an eine oft beklagte, aber unaustilgbare Schwäche des deutschen Wesens rühren, will ich mich nicht auslassen. Dazu ist die Zeit, in der wir leben, nicht angetan.

Ich betrete also dieses so gemiedene Feld, indem ich Ihnen einige im Besitze des Märkischen Museums befindliche Briefe von Berliner Persönlichkeiten darbringe, die mit dem Ende des zweiten Jahrzehnts des vorigen Jahrhunderts beginnen und sich über einen Zeitraum von etwa fünfundsechzig Jahren erstrecken. Es trifft sich gut, daß die ersten dieser Episteln den Zelterschen Kreis berühren, den Sie uns durch eine kommentierte Ausgabe des Goethe-Zelter'schen Briefwechsels wieder nahegebracht haben. In diesen Briefen wird oft der berühmten Sängerin Mara geb. Schmeling gedacht, die, wie sie in der Jugend beide Männer begeistert hat und aus ihrer Erinnerung nicht schwand,

11*

auch ihre Lebenswege kreuzte, wenngleich sie Goethe nur als junger Student in Leipzig hat singen hören. Daß er sie im Gedenken an diese Zeit in hohem Alter (1831) besang, indem er, von Hummel und dem Kanzler v. Müller zu einem poetischen Gruß aufgefordert, der Sängerin zu ihrem dreiundachtzigsten Geburtstag einen Huldigungsgruß dichtete, ist bekannt. Ueber den starken Eindruck, den er von ihrer Kunst empfing, äußerte er sich 1812 in einer für „Dichtung und Wahrheit" bestimmten, schließlich aber dort nicht verwerteten Darstellung, die später aus dem Nachlaß als selbständiger Aufsatz unter dem Titel „Leipziger Theater" veröffentlicht wurde (Jubil.-Ausg., Bd. 37, S. 6 f.). Und noch einmal, zwölf Jahre später, preist er sie in einer Rezension eines Rochlitzschen Buches (ebenda S. 281).

Unter den Prachtepisteln Zelters an Goethe steht obenan sein saftiger Brief von Ende Februar bis 5. März 1831 (Nr. 765 Ihrer Ausgabe). Hier erzählt er von den Erlebnissen der Mara in der Zeit, da sie an der Berliner Oper wirkte, und entwirft von ihrem Manne, einem ungewöhnlich verlumpten Violinisten, ein packendes Bild. Als er ihn niederschrieb, war ihm entfallen, daß er Goethe sieben Jahre vorher über denselben Mann ähnliches mitgeteilt hatte, so daß sein Bericht eine Art Doublette ist (vgl. Nr. 411 Ihrer Ausgabe, Bd. 2, S. 264 f.). Doch ist die zweite Darstellung eingehender, pikanter und eindrucksvoller. Zelter korrespondierte gelegentlich mit der Sängerin, die ihn in Berlin wiederholt besuchte. So berichtet er in dem Schreiben vom 4. November 1816 an Goethe (Nr. 262 Ihrer Ausgabe, Bd. 1, S. 513): „Vorgestern habe ich einen Brief von Madame Mara, die sich jetzt in Reval aufhält, gehabt, worin sie meldet, daß sie diesen Herbst habe nach Berlin kommen wollen, da aber dies Vornehmen nicht gelungen sey, werde sie künftigen Sommer zuverlässig kommen. Auch sie ist jetzt achtundsechzig Jahre alt und wird mir willkommen seyn, wie auch ich den Sechzigern mehr und mehr nähere."

Diesen hier erwähnten Brief bringe ich im folgenden zum Abdruck. Zu seinem Verständnis ist nur zu bemerken, daß in der „Spenerschen Zeitung" vom 8. August 1816 ein Whe gezeichneter, von Zelter verfaßter Aufsatz erschienen war, in dem die drei Sängerinnen Catalani, Milder und Mara gewürdigt wurden und der in eine Huldigung für die letztgenannte mündete. Den Aufsatz erhielt auch Goethe und las ihn, wie er Zelter am 28. August 1816 schreibt, mit Freuden. Zelter hatte die Gewohnheit, zu den empfangenen Briefen die Konzepte seiner Antworten zu schreiben, so daß ich in der Lage bin, auch seine Erwiderung folgen zu lassen.

[Vier Seiten 4°; drei beschrieben, davon die letzten 1½ von Zelter. Auf der vierten die Adresse. In dem Maraschen ist nur die Namensunterschrift eigenhändig.]

Reval, d. 6. Oct. 1816.

Hochgeschäzter Freund,

Ich fürchte daß Sie mich für unempfindlich, oder gar für undankbar halten, weil ich Ihnen so spät für Ihr gütiges Andenken danke; allein, als Ihr werthes schreiben hier an kam; war ich auf dem Lande ungefähr 100 Werst von hier, und bekam es erst bey meiner Zurückunft. — Seyn Sie versichert, daß mir nie ein Lob, so viel Freude gemacht hat, als dieses. — ich erkenne dadurch den Freund — denn ich darf nicht hinzusetzen, d e n K e n n e r, denn daß würde ein zu großer Beweis meiner Eitelkeit seyn — indeßen habe ich doch nicht unterlaßen können, meine Bescheidenheit ein wenig bey seite zu setzen; bin also ganz stolz, mit diesem mir schmeichelnden Blatt in der Hand herum gegangen. — Meine Freunde haben sich mit mir nicht allein gefreut; sondern auch den schönen Kraftvollen Styl des Verfaßers bewundert. Ich glaubte diesen Herbst so glücklich zu seyn, S i e, mein hochgeschäzter Freund zu sehen, und Ihnen persönlich meinen Herzlichen Dank abzustatten; allein, daß Zureden einiger Freunde, und verschiedene kleine Geschäfte machen; daß ich diesen Winter hier noch zubringen werde: — aber wenn ich am Leben bleibe, so soll mich nichts abhalten Sie zukünftigen Sommer zu umarmen. — bis dahin verbleibe ich nebst bester Empfehlung an Herrn Spener

Ihre ganz ergebene Freundin
G. E. M a r a.

Nachschrift: Als ich Ihren Brief bekam so machte ich ihn Eilich auf, Zerriß als (so!) daß Couvert und behielt nur ein Stück davon, welches mir aber nicht den ganzen inhalt erklärte kann folglich nicht darauf antworten.
Unten am Rand noch: Sie werden wohl ersehen, daß ich selten deutsch schreibe.

Antwort:

Berlin, 8. Novbr. 1816.

Wenn mir etwas Freude gemacht hat, meine würdigste Freundin, so ist es Ihr lieber Brief vom 6. 8. br. aus Reval, den ich am 2. d. erhalten habe.

Diese Freude war um so unverhoffter da nicht ich es bin der Ihnen das Zeitungsblatt mit Ihrem längst verdienten Lobe gesandt

hat, sondern, wie ich nun weis, der Verleger dieser Zeitung Herr Carl Spener, der allerdings zu Ihren Bewunderern gehört und Ihnen diesen Beweis seiner Erkenntlichkeit und Liebe geben wollen.

Ich selbst, als ein alter Schulmeister, würde es mir nicht herausgenommen haben, Ihnen zu sagen, was Sie tausendmalbesser wissen, was aber kein Publikum weis und lernt, weil es nicht behält was es hat oder einst hatte. Und um deßwillen erlaubte ich mir eine Vergleichung dreyer Stimmen, die sich mit einander vergleichen laßen.

Die Ankündigung Ihres Besuches hat unsere Freunde mit Vergnügen erfüllt. In meinem Hause finden Sie leider nicht wieder was einst mir einen Werth gab. Mein Geliebtestes auf Erden, meine Julie, die ihre Ehre darinn fand mit Ihnen zu singen, ist nicht mehr unter den Lebendigen; und dieser Verlust wäre, wenn nicht verschmerzt, doch verharscht weil er zehen Jahre alt ist. Aber es solte mir noch nicht geschenkt seyn denn mein jüngster Sohn solte in Frankreich sein Grab finden und mein sechszehnjähriges Klärchen ist vor einigen Wochen, während meiner Abwesenheit von Berlin gestorben.

Nun will ich nicht klagen aber sagen wolte ichs, um Ihnen liebe Freundin die Frage zu ersparen.

Kommen Sie nun in Gottesnamen und nehmen vorlieb, wie Sie uns finden: Denn auch wir sind älter worden und haben noch Lust an der Welt, wenn auch diese keine mehr an uns hat. Somit Gott befohlen.

Ihr ewiger

Zelter.

Zu Zelters Erwiderung ist noch zu bemerken, daß seine Frau — es war die zweite — Julie geb. Pappritz, am 17. März 1806 gestorben war. Ueber sie und ihren Tod liegt ein ergreifender Bericht des Witwers in dem Brief an Goethe vom 20.—26. März 1806 vor (Nr. 81 Ihrer Ausgabe). Hier erzählt er auch, daß seine Gattin zwei Jahre vorher zusammen mit der Mara in einer Berliner Kirche gesungen habe. Dabei läßt er durchblicken, daß, so groß diese wäre, „der an Vermögen, gründlicher Virtuosität und Geschmack nie eine deutsche Sängerin beygekommen ist", seine Frau sie übertroffen habe. — Zelters jüngster Sohn aus zweiter Ehe hieß Adolf Raphael. Er war am 22. März 1799 geboren, nahm als Husar am Feldzug 1815 teil, wurde gefangen genommen und starb am 17. Februar 1816 in einem

Lazarett zu St. Michel an der Aisne am Nervenfieber (vgl. Nr. 218 Ihrer-Ausgabe, Bd. 1, S. 240, und Nr. 230, S. 441).

In dem Goethe-Zelterschen Briefwechsel wird von dem Berliner Korrespondenten dreimal der Musiker und Musikhistoriker A. B. Marx, bekannt als Biograph Beethovens, erwähnt. Zelter ist auf seinen Kollegen, der ihm gegenüber die neuere Richtung vertrat, schlecht zu sprechen. Das erstemal gedenkt er seiner in dem Brief vom 25. Mai 1826 (Nr. 487). Der weimarische Kapellmeister Hummel hatte in Berlin zwei Konzerte als Pianist gegeben, über die Zelter berichtet. Dabei schreibt er: „Die hiesige musikalische Zeitung bespricht sein Spiel nicht nach Würden. Das sind aber junge lebhafte Bursche, Dilettanten und ihr Redacteur ein gewisser Marcus oder Marx aus Halle, der mit Sole getauft seyn mag, weil seine Excretionen von graugrünlicher Farbe sind. Sie sind wie Fliegen, selbst was ihnen schmeckt, beschmeißen sie." Auch die beiden andern Male, da er von ihm spricht, versagt sich Zelter nicht, dem später angenommenen Namen des Mannes spöttisch den ursprünglichen gegenüberzustellen: „Eigentlich," heißt es in dem Brief vom 26. Februar 1829 (Nr. 626), „hat mich das Opus erbaut, wie sich dieser Bruder Markus (jetzt Marx) dabey abgemartert und sein Fortepiano abgerammelt hat, da ich dem Schäker etwas gönne." Witziger sagt er an der dritten Stelle, in dem Brief vom 26. September 1830 (Nr. 725): „Herr Marx oder Markus, nicht der Evangelist, wiewohl er in der musikalischen Zeitung das neue Evangelium der Pfuscher predigt, brachte mir Grüße von Felix usw."

Es ist immer dieselbe Erfahrung. Selbst ein Mann wie Zelter, der Freund David Friedlaenders und des Mendelssohnschen Hauses, der Felix Mendelssohn wie seinen Sohn liebte, also, wie man annehmen muß, dem Judentum unbefangen gegenüberstand, auch er verfällt dem unausrottbaren Vorurteil, sobald er es mit einem ihm nicht genehmen Mann jüdischer Abstammung zu tun hat. Anscheinend — und resigniert nehmen die Kundigen unter uns das als gegeben hin — ist diese Anschauung selbst mit hoher Toleranz vereinbar.

Zelters Aeußerungen über Marx werden durch zwei Briefe beleuchtet, die ich hier zu veröffentlichen in der Lage bin und die keiner Erläuterung bedürfen. Nur zu Zelters diplomatischer Antwort, von der mir nur wieder das Konzept vorliegt, das dem Marxschen Schreiben angefügt ist, sei bemerkt, daß sie ihm sauer wurde und er seine Worte genau abwog. Das ergibt sich aus dem Umstand, daß sechs Zeilen des kurzen Briefes sehr sorgfältig durchgestrichen sind, so

sorgfältig, daß es mir nicht möglich war, die ursprüngliche Niederschrift zu erkennen. A. B. Marxens Brief lautet:

[4 °, drei Seiten beschrieben, nur Unterschrift eigenhändig. Zelter füllte den freien Raum der dritten Seite zwischen Unterschrift und Ew. Wohlgeboren, sowie einen großen Teil der vierten Seite, die die Adresse enthält.]

Wohlgeborener Hochzuverehrender Herr Professor!

Als ich vor drei Jahren Ew: Wohlgeboren und die andern mir nach ihrem Rufe bekannten Musikverständigen Berlins zu thätiger Theilnahme an der Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung einzuladen wagte, hatte ich — damals vollkommen unbekannt in der musikalischen Welt — für mich selbst keine andere Berechtigung dazu, als das Bewußtsein des redlichen Willens für das Beste der Sache, wenn ich ein Blatt stiftete, das das Organ der Musiker für Musiker und Musikfreunde sein sollte. Ein solches schien mir besonders in unsern Tagen dringendes Bedürfniß, wo sich — einerseits den Musikern so mancherlei zu Beobachtung und zum Studium darbietet, worüber die bisherigen theoretischen Schriften keine genügende Auskunft geben — andererseits die Belehrung des größern Publikums (zu großer Verwirrung und Verdunkelung der Ansichten) ganz den Unterhaltungsschriften der Nicht-Musiker überlaßen worden ist.

Noch jetzt bin ich von dieser Ansicht so durchdrungen, daß mir der Antheil anderer Musikverständiger durchaus wichtiger erscheint, als meine angelegentlichsten eigenen Leistungen; denn es sollte die Kraft der Zeitung nicht in irgend einer individuellen Ansicht und Thätigkeit, sondern in dem ernstlichen und wohlgemeinten Zusammenwirken der Stimmfähigen beruhen. — Wenn Ew.: Wohlgeboren damals Bedenken finden konnten, sich mit einem unbekannten Redakteur und seiner unbeglaubigten Unternehmung einzulaßen: so darf ich mir vielleicht schmeicheln, daß drei Jahrgänge der Zeitung wenigstens meinen redlichen Willen beweisen und verbürgen — und daß Ew. Wohlgeborenen in einer jetzt wiederholten ergebensten Einladung zu thätigem Anteil keine Zudringlichkeit, sondern nur Eifer für die Sache erblicken werden. Jede Weise der Theilnahme — namentlich auch Mittheilung seltener und musterhafter Kompositionen, die auf einer oder zwei Platten als Zeitungsbeilagen gegeben werden können — oder auch die Zu-

weisung anderer Mitarbeiter und auswärtiger sachverständiger Korrespondenten — wird mir für die Sache höchst dankenswerth erscheinen. Besonders verpflichtet werde ich mich halten, wenn Ew.: Wohlgeboren mich über Irrthümer und Fehlgriffe in meiner bisherigen Redaktion belehren und für die Folge mit Ihrem gütigen Rath unterstützen wollen. Die Erkenntlichkeit des Verlegers für gefällige Beiträge zuzusichern, bin ich ermächtigt.

Mit vorzüglicher Hochachtung habe ich die Ehre zu sein

Ew.: Wohlgeboren ganz ergebenster

A. B. Marx.

Berlin, d. 10. December 1826.

Zelters Antwort lautet:

Wohlgeb. hochzuehrender Herr!

Ew. Wohlgeb. geehrte Zuschrift vom 10. d. M. erinnert mich an die unterlassene Antwort auf die erste Einladung zur Theilnahme an der Berl. allg. M. Zeitung die ich nicht entschuldige und nicht wiederhole.

Das Wahre ist, daß ich die ehrenvolle Einladung nicht ablehnen wollen und nicht zusagen können, indem ich mit andern Redaktionen in vielfältigem Rückstande bin.

Mit zunehmenden Jahren, da sich das Leben zusammenzieht, wird es mir nur immer schwieriger, aus dem gewohnten Kreise ins Weite zu gehen, wiewohl ich mich von irgend einer Mithilfe zum Besten der Kunst so wenig lossage als jemals.

So ist mir Ihre erinnernde Zuschrift lieb und wehrt gewesen und wenn bey aller Verschiedenheit der Ansichten und Erwartungen endlich nur bleibt was uns durch Natur und Kunst angehört, so möge sichs um die Lehre immer lebhaft bewegen (wie ja auch natürlich ist) ich möchte der Mann nicht seyn so unschuldige Freude zu stören. Die Kunst liegt immer voraus, wir dürfen nur darnach greifen. Mit Achtung

Ew. Wohlgeb. ergebenster

Zelter.

Herrn A. B. Marx Wohlgeb. B. d. 17. Dezbr. 1826.

Die zweite der oben aus den Zelterschen Briefen zitierten Stellen über Marx ist einem Bericht über die Aufführung eines Melodramas entnommen, dessen Text Willibald Alexis gedichtet und zu dem

Marx die Musik komponiert hatte. Es hieß „Die Rache wartet“ und ist am 21. Februar 1829 im Königstädtischen Theater aufgeführt worden. Ein Erfolg war ihm versagt. Das bezeugen einmal die in den Zeitungen und Zeitschriften erschienenen Rezensionen. So heißt es in Gubitzens „Gesellschafter“ (Bl. 39 vom 9. März) über das Stück: „Hier indeß erkennen wir, mit Ausnahme weniger Momente, Nachahmerei, die nur das schon Dagewesene überbieten wollte. Die vorgeführten Personen sind in so krasse Unwahrheit hineingezwängt, daß der Eindruck für den, der sich einige Menschenkenntniß zutrauen darf, durchweg ein unangenehmer seyn wird. Einzelne Schilderungen geben allerdings Beweise von des Verfassers Talent, dem wir aber auf diesem Schreckenswege doch nicht wieder begegnen möchten.“ Wie berechtigt diese Kritik war, lehren vielleicht schon die Titel der drei Handlungen der Dichtung: „Fluch — Segen — Rache“. Daß in der Tat Alexis in der Wahl der Motive nicht zaghaft war, sondern Greuel auf Greuel häufte, beweist die Inhaltsangabe, die sich in der in Saphirs „Berliner Courier“ vom 23. Februar 1829 (Nr. 622) abgedruckten Rezension findet.

Aber auch die Autoren der Kompaniearbeit bezeugen, daß das Werk verfehlt war und jedenfalls keinen Anklang fand. In seinem sehr lesenswerten Aufsatz „Theater-Erinnerungen“ (1841), neuerdings in den von Max Ewert zusammengestellten „Erinnerungen“ (Berlin 1900) wieder abgedruckt, spricht sich Alexis mit unbarmherziger Selbstkritik über seine dramatischen Bestrebungen aus und spielt offenbar auf dieses Werk an, wenn er (auf S. 386) sagt: „Auf der andern Seite, wie jagten wir nach dem Pikanten! Wie verschwand bei den Versuchen im Melodramischen alle ruhige dramatische Entwicklung, aus der Furcht, zu ermüden, aus der Lust, zu wirken! Handlung die Hülle und Fülle, aber es war eine nervenerschütternde; keine Charakteristik, es waren Tableaux mit Sturm und Wetterbeleuchtung, die, sich schnell ablösend, die Seele nicht zur Besinnung lassen durften. — Und alles das fühlten wir nicht. Die wenigen Stimmen der Kritik hielten wir für Partheystimmen, von Neid und Mißgunst dictirt; denn wir selbst waren in einem fortdauernden Rausche.“ Auch Marx, der nach viel längerer Zeit in seinen 1865 in Berlin erschienenen „Erinnerungen“ (Bd. 2, S. 42 f.) über das Ereignis berichtet, urteilt über den Text des Melodramas ungünstig. „Die Komposition,“ schließt er, „schien nicht zu mißfallen; das Melodrama verschwand, wie ich vorausgesehn, nach wenig Aufführungen.“ — Dazu sei bemerkt, daß nach einem Bericht von Alexis' Freund Holtei (Simmelsammelsurium [Breslau 1872],

S. 26) umgekehrt die Musik, „ein dem Tollhause entlaufenes Charivari, die Wirkung des Dramas verdarb, welches einen tiefen tragischen Kern in sich barg und an vortrefflich ausgearbeiteten Szenen reich war."

Aus der Zeit der ersten Aufführungen dieses Melodramas stammt der folgende Brief, den Alexis an den damaligen Regisseur des Königstädtischen Theaters, den Komiker und Lustspieldichter Louis Angely, den Schöpfer der gerade jetzt wieder zu Ehren gekommenen Figur des Eckenstehers Nante, schrieb, und der, so kurz er ist, doch die Stimmung des enttäuschten Autors, der die Niederlage männlich ertrug, ahnen läßt. Er ist undatiert, aber der von einer späteren Hand auf der Rückseite nachgetragene Tag, 1. März 1829, unzweifelhaft richtig. Das Schreiben lautet:

[Ein Bl. kleines Briefbogenformat, eine Seite beschrieben, eigenhändig.]

Verehrtester Herr Angely!

Unlieb freilich wäre mir's, wenn die dritte Vorstellung mit Paganinis Concert collidirte, indessen bin ich fern, wenn die Direction es beschließt, dagegen opponiren und Ihnen im geringsten die Schuld beimessen zu wollen. Ich gebe das Melodrama und mein dramatisches Talent für verloren und bitte nur täglich, daß mir der Kitzel, für die Bühne zu schreiben, aussterbe. Meine Verluste sind durch die Arbeiten für das Theater nicht unbedeutend. Indessen sein Sie jedenfalls versichert, daß ich weder Ihnen, noch irgend sonst Jemand deshalb einen Groll nachtragen könnte. „Das Haus des 6ten Karl".

Ein Grund ist es nicht, — denn es würde auch z. B. so nicht voll werden, aber die ersten Rang Leute hatten bei der ersten Vorstellung Subscriptionsball, bei der zweiten war einer beim Prinzen Carl, daher — aber, wie gesagt, ich rechne auf gar nichts, bin jedoch ganz

der Ihrige

W. Haering.

Es ist dazu noch zu bemerken, daß die Worte „Das Haus des sechsten Karl" ein Zitat aus Schillers „Jungfrau von Orleans" sind und auf den vom König gesprochenen Seufzer (V. 784) „Das Haus des sechsten Karl soll untergehen" anspielen. Die Berufung auf diese Stelle klingt heroisch, fast wie Schadenfreude, die Alexis über sich selbst empfindet. Den nicht guten Besuch der ersten Vorstellung, von dem am Schluß die Rede ist,

bezeugt auch Zelter, der in dem schon herangezogenen Bericht witzelnd von dem „nicht vollständigen Königsvorstädtischen Publikum“ spricht.

Der Wunsch, den Alexis äußert, daß ihm der Kitzel, für die Bühne zu schreiben, aussterbe, hat sich beinahe erfüllt. Wenigstens verzeichnet Goedeke 2te Aufl. (Bd. 9, S. 464 ff.) nur e i n nach dieser Zeit entstandenes dramatisches Werk, das gemeinsam mit Gustav zu Putlitz verfaßte, 1851 gedruckte Lustspiel „Der Salzdirektor“.

Ein gleichfalls an Louis Angely von Alexis gerichtetes, nur wenig längeres Briefchen, das elf Monate vorher geschrieben ist, lasse ich folgen.

[Kleines Briefbogenformat, zwei Blätter. Eine Seite und von der zweiten fünf Zeilen eigenhändig beschrieben. Auf der Rückseite des zweiten Blattes die Adresse Sr. Wohlgeb. Herrn Regisseur Angely, hier.]

Montag, d. 28. Jan. 1828.

Man macht in der Kanzlei Schwierigkeit meinem Schreiber das Mspt der A. v. Th. auszuantworten. Haben Sie doch die Güte und attestiren ihm Ihre Bestimmung auf meiner Anweisung und bestimmen ihm auch zu wann er das Mspt wieder einreichen muß.

Persönlich werden Sie mich nicht wieder auf Ihrer Bühne sehen, da ich mich nicht zum dritten male einer Zurückweisung des Thürstehers Reichel aussetzen will. Wenn Sie oder die Direktoren nach neuen Verordnungen beschlossen, daß man mich oder wer sonst für das Theater interessiert sich gezeigt, nicht auf das Theater lassen soll, so hätte es wohl die Artigkeit erfordert uns dies anzuzeigen. Ist es nur ein übertriebener Pflichteifer des p. Reichel, so werden Sie mir wohl beipflichten, daß ich mich nicht mit einem Thürsteher in Streit einlassen kann und ebenso wenig eher wieder das Theater betreten kann, als bis mir eine offizielle Zurecht- und Anweisung an den Thürsteher bekannt geworden.

Ergebenst

W. H a e r i n g.

Mit „A. v. Th.“ ist das dreiaktige Drama „Aennchen von Tharau“ gemeint, das zehn Tage vorher im Königstädtischen Theater aufgeführt worden war. Offenbar erbittet Alexis das Werk zu einer Umarbeitung zurück. Denn auch dieses Stück hatte nicht den Beifall des Publikums gefunden. Vgl. Holtei, Simmelsammelsurium (Breslau 1872) Bd. 2, Seite 25.

Willibald Alexis hatte, wie man weiß, eine Neigung, sich in geschäftliche Unternehmungen einzulassen. Mit dichterischem, leichtem Mut, wie er an Hebbel (4. Januar 1844) schreibt, aus Gefälligkeit, Gutmütigkeit, aus Hoffnungen, die nicht realisiert wurden, übernahm er kaufmännische Betriebe. Auch Grundstücke zu Spekulationszwecken zu erwerben, soll er nicht verschmäht haben. An der Begründung des Seebades Heringsdorf hatte er Anteil, wenn es auch unrichtig ist, daß der Ort nach ihm benannt ist. Mit dem Publizisten und späteren Begründer der Berliner „Volkszeitung", dem Verfasser der trefflichen „Naturwissenschaftlichen Volksbücher" und zweier Novellen aus dem jüdischen Volksleben, Aron Bernstein, gründete er ein Lesekabinett und verband damit eine Sortiments- und Verlagsbuchhandlung. Aus der Zeit, da er diese Anstalt besaß, stammt der folgende Brief, dessen Adressat unbekannt und schwerlich zu ermitteln ist.

[Blauer Briefbogen. Die ersten drei Seiten eigenhändig voll beschrieben.]

Berlin, 1. Febr. 44.

Hoffentlich, geehrtester Herr, haben Sie jetzt meine Bücher richtig erhalten, da uns Brockhaus auf Anfrage anzeigt, daß sie richtig von ihm an König, den Buchhändler, (in Hanau oder Fulda, habe ich vergessen) abgegangen sind.

Meinen ergebenen Dank für Ihre Bereitwilligkeit verspare ich mir noch mündlich auf, wenn Sie Ihr Versprechen wahr machen und uns in diesem Sommer besuchen. Ich freue mich recht sehr, wenn wir uns dann über so manches verständigen und näher treten werden.

Da Sie sich gütig erboten auch andere Verlagsartikel meiner Buchhandlung zu besprechen, so sende ich Ihnen durch Herrn Dr. Dronkes Güte

1, Holteis 40 Jahre 2 Bände
2, Jesus } von Wiese
3, Moses }
4, Fr. Staps
5, Kaukasus von Fr. v. Bennigheim?
6, Link über Ossian.

Wenn Sie in süddeutschen Blättern auch nur gelegentlich darüber sprechen, würde mir das sehr lieb sein. Eine Erwähnung in politischen Blättern thut oft mehr als eine Recension in literarischen, und gerade nach Süddeutschland hin sind unsere Verbindungen und Organe noch sehr schwach. Wenn Sie sich aber ausführlicher über ein

und das andere Werk auslassen wollten, so bemerke ich nur, behufs Vermeidung von Collision, daß A. Reumont Jesus und Moses in der Augsburger Allgemeinen besprechen will. Die Verlagnahme dieser beiden Gedichte ist eine sehr kitzliche Sache und ich will froh sein, wenn nur die Kosten herauskämen. Es war ein Ehrenpunkt, zu dem mich manche Rücksichten veranlaßten; so interessiert sich auch Minister Eichhorn dafür. Wenn Sie indessen dafür wirken können, thun Sie einem wahrhaften Ehrenmann und ganz originellen Dichter Wiese einen Dienst, ein Mann, der kerngrade seinen Weg fortgeht, unbekümmert um Neigung und Mode des Publicums. Aber der Weg ist ihm (? vielleicht schon) lang und bis jetzt hat er nur den succés d'estime eingeerndtet, obgleich mir Tieck vor 15 Jahren sagte, so wenig Wieses Dichtung die seine sei, müsse er ihn doch für den ursprünglichsten Geist in unserer jungen Dichterwelt erklären.

Sie äußerten sich, Verehrtester, zweifelhaft, wie Sie den Angriff der gewünschten Anzeigen meiner Romane für die Augsburger grade zu machen hätten. Legen Sie mir es nicht als Unbescheidenheit aus, wenn ich Sie auf den historischen Charakter meiner Romane hinwiese, und, um das näher anzudeuten, auf 2 Beilagen mich bezöge:
1) ein Brief Hebbels, um dessen Rückgabe durch H. Dronke ich bäte
2) auf eine Kritik E. Mysens, die ich beilege.
Um Gotteswillen, wenn das nicht Ihre Ansicht ist, so zwingen Sie sich nicht zu einem Freundschaftsdienst. Aber wenn Sie dem beistimmten, was beide über meine Auffassung des Historischen im Roman sagen, so wäre das der beste Anknüpfungspunkt für eine Anzeige in einer politischen Zeitung. Vielleicht auch, wenn Sie entgegengesetzter Ansicht sind, mein Bestreben zu widerlegen. Wohl weiß ich nebenbei, wo ich in dem Streben ästhetisch fehlte, und im Waldemar ist vieles nicht erreicht, was ich wollte. Ist dies auch Ihre Ansicht, so sprechen Sie es unverholen aus; decken Sie die Mängel aus (so verschrieben für „auf"). Wollen Sie eine Gesamtansicht meiner historischen Romanthätigkeit liefern, so würde freilich auch der Roland dazugehören, den Ihnen Brockhaus zu dem Zwecke gewiß gern sendete.

Ich muß eiligst schließen. Genehmigen Sie bis auf weiteres alle Versicherungen der Achtung und Ergebenheit von

Ihrem

W. Haering.

Zu der Bücherliste bemerke ich, daß mit 2) und 3) zwei 1844 erschienene Dramen von Sigismund Wiese gemeint sind. Seinen

Namen verzeichnet keine Literaturgeschichte. Weder kennt ihn Goedeke noch Richard M. Meyer noch Riemann. Sogar Theodor Mundts in der Aufnahme literarischer Persönlichkeiten recht weitgehende „Geschichte der Literatur der Gegenwart“ (zweite Auflage, Berlin 1853) nimmt keine Notiz von ihm. Auch in der Allgemeinen Deutschen Biographie fehlt er. Eine Spur dieses, wie schon Alexis andeutet, eigenwilligen Sonderlings fand ich zunächst in Holteis Publikation „Briefe an Ludwig Tieck“ (Breslau 1874), Bd. 4, S. 299. Hier sind aus der unzählbaren Masse von Briefen, die er an seinen Gönner gerichtet hatte, fünf abgedruckt, denen eine interessante, von Rudolf Köpke verfaßte Charakteristik des Dichters vorausgeschickt ist. Er war 1800 geboren und starb 1864. Mit dem Minister Eichhorn, der sich für Wiese interessierte, ist Albert Friedrich v. E. (1779—1856) gemeint, der von 1840—48 das Ministerium für geistliche Angelegenheiten leitete.

Nr. 4 bezeichnet das Buch: Friedrich Staps, erschossen zu Schönbrunn bei Wien auf Napoleons Befehl im Oktober 1809. Eine Biographie aus den hinterlassenen Papieren seines Vaters M. Fr. G. Staps. Mit Fr. Staps' Silhouette und Handschrift, 1843.

Nr. 5 war nicht zu ermitteln. Des Namens des Verfassers bin ich infolge der zuweilen schweren Lesbarkeit der Alexisschen Handschrift nicht sicher.

Nr. 6 meint das Buch Heinrich Friedrich Links über die Aechtheit der Ossianischen Gedichte, 1843.

Der von Alexis erwähnte Brief Hebbels ist bisher nicht bekannt geworden. Vgl. Hebbels Sämtliche Werke. Hrsg. von Richard Maria Werner, Abt. III, Bd. 8, S. 118, Nr. 113. In Felix Bambergs Publikation „Friedrich Hebbels Briefwechsel“ (Berlin 1892) Bd. 2, S. 353 ff., finden sich zwei von Alexis an Hebbel gerichtete Briefe, von denen der erste vom 4. Januar 1844, also mit dem hier veröffentlichten fast gleichzeitig, ein bemerkenswertes Dokument ist. Auch in ihm ist von Wiese die Rede und in ganz ähnlicher Art wie in unserm. Wie Hebbel diese Worte aufnahm, zeigen zwei Briefe an Elise Lensing aus Paris vom 26. Januar und 26. Februar 1844 (Werner, H's. Briefe, Bd. 3, S. 27, 31). Hier nennt er Wiese ein Monstrum, später einen philosophisch-poetischen Hermaphroditen und sagt ihm nach, daß er Hegelsche Dialektik, notdürftig von ein paar Automaten getragen, in sogenannte Tragödien umsetzt. „Daß doch selbst so scharfsinnige Köpfe wie Alexis,“ klagt er, „das Tiefe, aber Gestaltete mit dem Bodenlosen, formell Abstrusen zu verwechseln im stande sind!“

Wer mit M y s e n, falls ich den Namen richtig entziffert habe, gemeint ist, konnte ich nicht ermitteln. —

Im Jahre 1851 zog sich Alexis nach Arnstadt in Thüringen zurück. Dort erlitt er 1856 einen Schlaganfall. Seitdem produzierte er noch, vermochte jedoch nicht mehr ein fertiges Werk zu schaffen. Vier Jahre später traf ihn ein zweiter Schlaganfall, der ihn dauernd lähmte. Aus der Zwischenzeit stammt der folgende Brief, der in der ungelenken, beinahe lallenden Ausdrucksweise den leidenden Zustand des Schreibenden ergreifend zu erkennen gibt. Sein Adressat ist wieder unbekannt.

[Kleines Briefformat. 2½ Seiten eigenhändig beschrieben.]

Arnstadt, 16. Juli 1857.

Glückauf, Verehrtester! Nehmen wir es als ein gutes Omen; mein Glückwunsch, den ich zu Ihrer beiden Wiegentage ausspreche, ist ein erster sanfter Gewitterregen seit dem 30. Juni! — Ohne den Tag weiß ich kaum, ob ich jetzt überhaupt fähig wäre, nur ein Paar Zeilen zu schreiben. Wie ich zu dem Allgemeinen seit einigen Wochen an meinem Besonderen, auf meinem Nacken, zu leiden habe, wird meine Frau Ihnen geschrieben haben. Aber ich nehme gern davon Akt, daß die Sorgen, welche Sie drückten, als Sie Ihren freundlichen Wunsch mit der freundlichen Beigabe, gegen mich ausdrückten, weit ernsthafter und drückender waren als die meine. Möchten sie nun, im Wesentlichen, überwunden sein und Sie sich in voller Gesundheit im Kreise der Ihrigen wieder jetzt finden. Ich habe eine ziemliche Haut in letzter Zeit gewonnen und lasse ruhig über mich geschehen, was nicht zu ändern ist, wenngleich meine Frau meint, daß ich oft verdrießlicher Art wäre. — Ich muß das annehmen, weiß aber, daß die größten Schicksalsschläge mich wenigstens weit leichter als sonst betreffen.

Was könnte denn für mich empfindlicher sein, als wenn die Waffen, die mir Leben und Lust geben, stumpf geworden sind. Wenn ich mit vollen Gedanken und Bildern im Kopf, sie nicht bewegen und gestalten kann, und oft auch zu faul bin mich zu rühren! Daß ich nicht lese, und nicht Zeit habe zu lesen, und daß ich gelegentlich der Vossin über Thüringische Temperatur einen Aufsatz schreibe, werden Sie doch nicht als Tätigkeit ansehn. Auch die Verdienste und Freudigkeit der Bauern berühren mich nicht, und item fürchten Sie nicht, daß ich mein Gut und Sein der Landwirtschaft verpfänden werde, obschon mein erster Versuch ganz glücklich war.

Denn wer ist nicht glücklich, der seinen*) Heu, Klee und Esparsette zu vorteilhaftem Preise verkauft hat.

Sie fühlen Sehnsucht nach Thüringen. Wie fühle ich das mit und möchte Ihnen wünschen, daß Wünschen zu Möglichkeit würde. — Nur freilich wünschen Sie sich nicht — ein Unterthan des neu restaurierten monarchischen Fürstenthums Schw.-Sondershausen zu werden. Es sieht aber überhaupt nicht so schlimm aus, wie es scheint. Es ließe sich viel darüber denken — Kitzel zu schreiben — ich hüte mich aber meine schwach gewordene Feder dazu anzustrengen.

Herzlichst Ihr

W. Haering.

Von der sehr beträchtlichen Alexisschen Produktion haben nur seine vaterländischen Romane die Nachwelt erreicht und ihre Wirkung bis auf diesen Tag behalten. Einem seiner späteren Zeitgenossen, der ebenfalls hauptsächlich patriotische Stoffe, wenn auch in ganz anderer Art, mehr rhapsodisch als episch behandelte, Christian Friedrich Scherenberg, erging es nicht so gut. Zeitweise aufs höchste gefeiert, ist er heute so gut wie vergessen. Wohl hat Heinrich Spiero vor einigen Jahren mit einer Auswahl seiner Dichtungen (erschienen im Bibliographischen Institut), der er eine liebevolle Charakteristik vorausschickte, den Versuch gemacht, ihn der Gegenwart wieder nahezubringen. Allein, es darf bezweifelt werden, ob seinen Bemühungen ein Erfolg beschieden sein wird. Denn selbst die Auswahl bietet bedenkliche Nieten, und ich fürchte, daß Fontanes in einem Brief an Lazarus (Briefe, Zweite Sammlung, Bd. 2, S. 205) ausgesprochenes Urteil, daß Scherenberg mehr eine höchst interessante Zeiterscheinung als ein erquicklicher Dichter ist, den Nagel auf den Kopf trifft. Eben als interessante Zeiterscheinung hat ihn uns Fontane in seinem 1885 erschienenen Buch „Chr. Friedr. Scherenberg und das literarische Berlin von 1840—60" (jetzt auch in seinen Gesammelten Werken II. Band 3 abgedruckt), höchst anziehend und mit erfrischender Lebendigkeit geschildert. Es war ein würdiger Vorläufer seiner beiden meisterhaften autobiographischen Schriften. Die Kapitel 16—20 dieses Buches erzählen von der Zeit des höchsten Ruhmes Scherenbergs, die in den Anfang und die Mitte der fünfziger Jahre fällt.

Dieser Zeit gehört auch der folgende Brief an, den Cook — das war Scherenbergs Uebername im „Tunnel über der Spree" — an

*) So deutlich. Der Schreiber hatte schon das folgende Wort im Sinn.

seinen Protektor Louis Schneider (im Tunnel Campe der Caraibe genannt) richtete. Fontane erzählt (a. a. O. S. 449 ff.), wie die Freundschaft der beiden in die Brüche ging, und vielleicht deutet der Anfang des Briefes schon auf eine vorhandene Verstimmung. Im übrigen enthielten die mitgesandten Korrekturabzüge ein unbedeutendes Gedicht „Der große Kurfürst — Friedrich der Große — Friedrich Wilhelm III.“, das in dem ersten Band des von Willibald Alexis 1854—57 herausgegebenen Volkskalenders als eine Art Erläuterung zu den in ihm enthaltenen Bildnissen der drei Herrscher erschien. Das in dem resignierten, selbstironisierenden Schreiben erwähnte Epos „Friedrich II.“ gelangte niemals zum Abdrucke. Fontane erwähnt es auf S. 441 flüchtig unter den großen Plänen, mit denen sich der schaffensfreudige, im Feilen unermüdliche Dichter trug. Diese sich nicht genug tuende Selbstkritik wurde ihm schließlich zum Verhängnis. Füllte doch, wie sein Biograph berichtet (S. 485), die Beschäftigung mit dem gleichfalls nie gedruckten Epos „Franklin“ die letzten fünfundzwanzig Jahre seines Lebens beinahe vollständig aus. „Scherenberg türmte,“ fährt er fort, „ganze Berge von Manuskript um sich her auf, so daß, als einmal aufgeräumt wurde, mit seiner ausdrücklichen Bewilligung ‚elf Körbe voll Eismeer‘ auf den Boden getragen wurden.“ Der Brief selbst aber lautet:

[Briefbogenformat, drei Seiten eigenhändig beschrieben.]

Mein guter lieber Campe,

In der sanguinischen Hoffnung, daß es Dir noch Spaß macht, meine schlechten Verse zu lesen, schicke ich Dir einen Correctur-abzug von einem Wort über das große Fürstenblatt, von allen guten Dreien, gewiß eine der besten, das ich zu den sehr gelungenen Holzschnitten in einem neuen Volkskalender gedichtet habe. Der Kurzweil wegen lege ich Dir auch freilich sehr schlechte Abzüge von diesen Holzschnitten bei.

Erfahrung, sonderlich bei Leuthen, hat mich gelehrt, daß meine guten Preußen herzlich wenig von der Geschichte ihres Hauses wissen, ich sage ihres Hauses; denn ihr Fürstenhaus ist von ihrem eigenen so wenig zu trennen, wie der Kopf vom Leib. Wer das nicht begreifen kann, kennt die Geschichte — oder im Bilde zu bleiben — seinen eigenen Vater nicht. Aus dieser leidigen Erfahrung heraus, an der Du wahrscheinlich auch öfter gelitten haben wirst, werde ich als Einleitung zu meinem „Friedrich“ in einem Vorgesange gleichsam den großen Kurfürst in seinen Hauptmomenten geben, und so mir

später eine Menge trockner Beziehungen zu Gunsten lebendigen Fortgangs ersparen. Ueberhaupt hat dieser eherne Mann, dieser Urschöpfer der preußischen Monarchie, oft durch das dumme Gewäsche der Gegenwart um ihn herum mich im Vorbeigehn jedesmal an ein Lied still gemahnt; ich habs ihm eben so still versprochen, und will ihm nach seinem Tode Wort halten, das ihm im Leben so wenig gehalten wurde — und zwar sehr balde — da ich mit meinem Friedrich vorwärts muß.

Mit dieser neuen Aussicht auf einen Kinnbackenkrampf für Alle, die meine Verse einer Lesung würdigen, will ich als vorläufige Linderung wenigstens mit diesen Zeilen schließen. Unveränderlich

Dein Cook vulg. Scherenberg.

Berlin am 21./8. 53.

Ich glaube, den kleinen Kranz von Berliner Briefen würdig zu schließen, wenn ich diesem Schreiben Scherenbergs eines von der Hand seines Biographen folgen lasse.

In meinem Aufsatz über Fontanes „Grete Minde" (Dichtungen und Dichter, S. 329) ließ ich nicht unerwähnt, daß der Autor bei der Verwendung der in die Novelle eingestreuten Volkslieder nicht gerade philologische Akribie bewies. Dabei exemplifizierte ich auch auf das von Fontane verwendete bekannte Lied „Den liebsten Buhlen, den ich hab'" und bemerkte, daß die letzten drei Verse der von ihm zitierten ersten Strophe eine unverbürgte Fassung zeigen. Dies souveräne Verhalten zur Ueberlieferung war schon beim ersten Erscheinen der Novelle in den Mai- und Juniheften von „Nord und Süd" im Jahre 1879 einem Adjunkten am Joachimstalschen Gymnasium in Berlin, dem jetzigen Geh. Regierungsrat und Direktor des Bismarckgymnasiums in Charlottenburg, Prof. Dr. Otto Schroeder, aufgefallen. Der früh geschulte Blick für Textfragen ließ den Schüler von Moritz Haupt und Karl Müllenhoff sofort erkennen, daß sich Fontane auch da, wo er anscheinend dem Wortlaut der Vorlage folgte, Abweichungen gestattete. Flugs setzte er sich hin und schrieb ihm gleich zwei Briefe, in denen er seinem bedrückten Philologenherzen Luft machte. Als Antwort erhielt er folgenden Brief, den mir der Empfänger vor einigen Jahren zu beliebigem Gebrauch freundlichst übersandte. Mit Recht sagt er in seinem Begleitschreiben von ihm, daß er wohl echt fontanisch heißen dürfe. So spreche er denn für sich selbst.

[Zwei Briefbogen, auf jedem die vier Seiten eigenhändig voll beschrieben.]

Berlin, 16. Juni 79.
Potsd. Str. 134 c.

Sehr geehrter Herr.

Wie für Ihren ersten, so auch für diesen zweiten Brief meinen allerschönsten Dank; es thut ja schon wohl aufmerksam gelesen zu werden. Vielleicht ist der „aufmerksame Leser“ überhaupt der schmeichelhafteste, viel schmeichelhafter als der „wohlwollende“, den in der Regel der Teufel holen mag. Mein Dank erfährt auch durch etwas Bockigkeit, auf daß (so!) Sie diesmal stoßen werden, keine Abzüge. Die ersten 4 Zeilen werd' ich wohl so nehmen wie Sie sie proponieren. Ich fand das Lied in „v. Erlachs Volkslieder der Deutschen; Mannheim 1834“, eine Rückert, Tieck und Uhland gewidmete Sammlung. Es heißt darin S. 26

Den liebsten Bulen den ich hab,
Der liegt beim Wirth im Keller,
Er hat ein hölzins Röcklin an
Und heißt der Moskateller. —

eine Version, die hinter Ihrer zurückbleibt. Ueber „hölzins Röcklin“ und „hölzens Röcklein“ ließe sich streiten, doch geb' ich dem moderneren den Vorzug. Es wirkt für unser Ohr natürlicher, ungesuchter. „Han“ für „hab“ ist eine entschiedene Verbesserung, denn nicht blos, daß „der Reim“ gewahrt bleibt, das fünffache Schluß-n in einer Zeile ist eine sprachlich-musikalische Schönheit. Moskateller ist out of question; das o wirkt roh, ordinär.

Daß ich die Nominativ-Form nahm — was mir poetisch gleich ungerechtfertigt erschien — geschah mit Rücksicht auf die Wiederholung im Munde des Puppenspiel-Direktors. Hier wollte mir der Accusativ nicht recht passen und so transponierte ich's. Wenn mich mein Gedächtnis nicht täuscht, erst bei der „Correktur“, zu deren berechtigten Eigenthümlichkeiten es ja gehört, daß dem Ganzen zu gute kommende Verbesserungen mit Verschlechterungen im Einzelnen erkauft werden.

Die drei Schlußzeilen kann ich aber nicht acceptiren. Ich habe über „Aechtheit“ und „Urform“ von Volksliedern — mit denen ich mich zwar nicht wissenschaftlich, aber aus poetischer Neigung von Jugend auf beschäftigt habe, namentlich mit den englischen und schottischen — höchst ketzerische Ansichten; könnt' ich aber auch widerlegt und zur Gläubigkeit an diese oder jene Form bestimmt werden, so würden doch auch die bewiesensten Formen noch immer

keine bindende Kraft für mich haben. Denn ich citire ja alles nur um Ton und Stimmung willen, die mirs in d i e s e r Zeile rathsam machen der überlieferten Form mich anzuschließen, und in j e n e r Zeile mir anempfehlen, mich von ihr zu entfernen. Wer eine feine Zunge für derlei Dinge hat, wird in der Regel das Alte beibehalten, weil es fast immer das Bessere ist. Denn das Aeltere ist a n s i ch schon auf dem Wege das Bessere zu sein. Aber wer andere als wissenschaftliche Zwecke verfolgt, darf sich auch andrerseits nicht die Hände binden lassen und muß es vor allem vermeiden, seinen überfeinten Geschmack in Widerspruch mit dem Geschmack des Publikums zu bringen, für das er schreibt, selbstverständlich vorausgesetzt daß es sich um ein g u t e s Publikum handelt. Die mannigfachen sogenannten „Aechtheitszüge" alter Lieder sind mitunter sehr schön, aber mitunter auch ganz und gar nicht. Die Menschen irrten damals gerade so gut wie jetzt, und die falschen Naivetäten, die nichts sind als Blunder und Ungeschicklichkeiten, such' ich zu beseitigen. Womit ich aber nicht behauptet haben will, in dem vorliegenden Fall etwas Gutes an die Stelle gesetzt zu haben. Nur d a s behaupte ich, daß der sogenannte „gebildete Leser" über meine Version ungestört wegliest, bei der ächten Lesart aber ein lautes oder stilles „Nanu" auf der Lippe hat. Und von Rechts wegen. Nochmals besten Dank. In aufrichtiger Ergebenheit

Ihr

Th. F o n t a n e.

Welcher Nicolai?

Von Georg Richard Kruse.

In Goethe-Zelters Briefwechsel, herausgegeben von Ludwig Geiger, treten nicht weniger als drei Nicolais auf. Sie sind durch die Vornamen deutlich unterschieden, nur in einem Falle nicht.

Zelter schreibt in seinem Briefe vom 13. September 1831, worin er dem Freunde seinen Schüler, den jungen Otto Nicolai, empfiehlt, „diesmal nicht verwandt mit dem Allerweltsnicolai“.

Wer ist damit gemeint?

An anderer Stelle berichtet Zelter an Goethe über das Lied „Wie schön leucht' uns der Morgenstern“: „Es wird dem Philipp Nicolai zugeschrieben, weil es in dessen 1598 zu Hamburg herausgekommenen Freudenspiegel abgedruckt ist, doch könnte auch **Wilhelm Ernst, Graf und Herr zu Waldeck** (ein Name, den die Anfangsbuchstaben der Strophen des Liedes angeben) der Verfasser sein.“ Dieser Hamburger Pfarrer, der 1556 in dem Waldeckschen Städtchen Mengeringhausen geboren wurde, kann natürlich nicht der Allerweltsnicolai sein, wenn auch sein schönes Lied noch heut in aller Welt erklingt.

Zelters Annahme, daß der Waldecksche Graf der Verfasser sein könne, ist freilich nicht stichhaltig und längst widerlegt. Wohl bestand schon bei den Meistersingern der Gebrauch, ihren Namen durch Akrosticha zu erkennen zu geben, aber es kommt auch im 16. Jahrhundert nicht selten vor, daß die Namen fürstlicher Personen in kirchlichen Liedern akrostichisch angebracht sind, die ihnen gewidmet und wie aus ihrem Munde gedichtet wurden (L. Curtze). Das ist hier offenbar der Fall, denn Graf Wilhelm Ernst war Nicolais Schüler. Er starb bereits im Alter von 14 Jahren.

Der dritte im Bunde ist Lessings Jugendfreund, der Berliner Buchhändler und vielseitige Schriftsteller Friedrich Nicolai (1733 bis 1811), in dessen Hause, Brüderstraße 13, sich das Lessing-Museum befindet. Nicht nur an dessen Begründung hat Ludwig Geiger tätigen Anteil genommen, er war auch in den ersten Jahren zweiter Vorsitzender der zur Erhaltung des Museums ins Leben gerufenen Gesellschaft.

Von diesen dreien kann einzig der in den Xenien so hart mitgenommene Verfasser der „Freuden des jungen Werthers" in Frage kommen, und der abfällige Ton Zelters in dieser Stelle läßt es fast gewiß erscheinen, daß Friedrich der „Allerweltsnicolai" ist. In anderen Briefen schreibt Zelter von der „Weltorganisationslust des literarischen Gliedermanns" und von Nicolais Beschreibung der Wiener Reise, in der „Land und Leben zu Wasser und die große Donau zur Steppe wird", wenn er auch ihre „weitschweifigste Vollständigkeit" lobenswert findet. Ein andermal berichtet er, daß er die Krausche Zeichnung von Goethes Bildnis den Erben des alten Nicolai abgeschwatzt habe, „er selber würde sie mir niemals gegeben haben".

Bei der Empfehlung des jungen Dr. Gustav Parthey — Nicolais Enkel — an Goethe, 1827, kommt Zelter auf seine Beziehungen zu der Familie zu sprechen: „Du weißt ja wohl, daß ich von Jugend an mit dem Hause des alten Gründers in gutem, ja dankwilligem Vernehmen gestanden und, wenn sich durch Zeit und Zuwachs neue Verhältnisse bilden, so brauch' ich mir keine Gewalt zu tun, meinen Sinn beim Alten zu lassen, der große Augen aufzutun hätte, seine beiden einzigen Erben, den Einen an eine Papistin [Gustav Parthey heiratete 1824 Frl. Wilhelmine Mitterbacher aus Karlsbad] und die Andere an einen Papisten [Lili Parthey wurde 1823 die Gattin des Komponisten Bernhard Klein aus Cöln] verheiratet zu finden."

Auf diese beiden wird sich das „diesmal nicht verwandt" aus dem Briefe von 1831 beziehen.

Zu allen diesen Aeußerungen paßt der „Allerweltsnicolai" recht wohl, und jedenfalls ist der „schreckliche Dorn" in Lessings Märtyrerkranz gemeint.

Immerhin besteht theoretisch die Möglichkeit, daß doch ein anderer in Frage käme, denn es gibt eben noch mehr Nicolais, wenn auch im Briefwechsel kein weiterer genannt ist. Auf den Magdeburger Kriminalrat Karl Nicolai, der unter den Decknamen Fesca, Heinsburg, Hilarius Jocosus und Peter Hilarius zahlreiche Räuber- und Schauerromane und anderes veröffentlichte und 1819 als Vierzigjähriger in Halberstadt starb, weisen keinerlei Beziehungen hin, ebensowenig auf Carl Nicolai, den Vater Ottos (1785—1857), der, von Hause aus ebenfalls Jurist, als Musiklehrer, Komponist und Erzieher wirkte; aber es lebte in Berlin noch ein Gustav Nicolai, auf den allenfalls seiner vielseitigen Betätigung wegen der Titel bezogen werden könnte. Dieser, 1795 zu Berlin geboren, studierte die Rechte, bildete sich aber gleichzeitig als Musiker aus und war jahrelang Mitarbeiter an der von

A. B. Marx redigierten „Berliner Musikalischen Zeitung“ und anderen Blättern. In freundschaftlichen Beziehungen zu Spontini stehend, lieferte er die Texte zu den Umarbeitungen und Ergänzungen zu dessen Opern. Außer dem von Loewe vertonten Oratorium „Die Zerstörung von Jerusalem“ dichtete er ein zweites, „Johannes der Täufer“, von Markull komponiert, ferner die Chorwerke „Die Weltfahrt“ und „Die bezauberte Rose“. Von seinen Kunstromanen ist zu erwähnen „Der Musikfeind“ und „Jeremias, der Volkskomponist, eine humoristische Vision aus dem 25. Jahrhundert“. Zahlreiche Lieder und Balladen erschienen von ihm. Von 1820 bis 43 wirkte er als Divisions-Auditeur in Berlin, und nach einem durch Sorgen und Leiden getrübten Lebensabend starb er 1852.

Der Unwille, mit diesem verwechselt oder für dessen Bruder gehalten zu werden, was des öfteren geschah, hat Otto Nicolai im Jahre 1835 veranlaßt, von Rom aus ein satirisches Schreiben an die Redaktion in Robert Schumanns „Neuer Zeitschrift für Musik“ erscheinen zu lassen, in dem es u. a. heißt:

„Er ist ein großer Dilettant in der Musik und hat mehrere diese Kunst betreffende Bücher an das Licht der Welt gebracht, in deren einem (dem ‚Kantor von Fichtenhagen‘) er Mozarts Musik des ‚Don Juan‘ nach Verdienst getadelt und ihr die Sterblichkeit zudiktiert hat... Er hat öfter Lob- und Preisgedichte an Spontini gemacht.... Er hat im Königl. Theater während der Zwischenakte eines Schauspiels eine Symphonie seiner Komposition aufführen lassen, die wenigstens aus sechserlei Tempos bestand und — wenn ich mich nicht irre — ‚Der Aufruhr im Serail‘ betitelt war.... Er hat im Fache der Kirchenmusik den Text des Oratoriums ‚Die Zerstörung von Jerusalem‘ geschrieben und somit sich in dreifacher Art — als Rezensent, als Dichter und als Komponist — als Meister bewährt..... Er hat Italien, oder einen Teil desselben, in Eile durchflogen und in der kurzen Zeit dieses Fluges mit der bewundernswerten Scharfsicht und gallenlosen Beobachtung, mit der er in die Mängel der Mozartschen Musik eindrang, entdeckt, was so vielen vor ihm, sogar unserem Goethe, unentdeckt blieb, daß Italien ein schaudervolles Land sei. So erließ er denn nach seiner Nachhausekunft nicht eine Flug-, sondern eine Fluchschrift gegen dies arme Land, die den Titel führt: Italien, wie es ist, eine Warnungsstimme usw.“

Auch als er 1837 an derselben Stelle seine „Italienischen Studien“ veröffentlichte, verwahrte sich Otto Nicolai ausdrücklich in einer Fußnote dagegen, mit dem Verfasser von „Italien, wie es ist“ verwechselt zu werden. Um so drolliger, daß der Schatten dieses längst vergessenen

Mannes noch in unseren Tagen wieder aufgetaucht ist und einer unserer bedeutendsten Musikgelehrten ihn mit Friedrich Nicolai verwechselt. Hermann Kretzschmar bezeichnet in seiner Geschichte des Neuen Deutschen Liedes, als er von Nicolais „Feynem kleynen Almanach vol schönerr echterr ljblicherr Volkslider" spricht, den Verfasser als den „bekannten Aufklärungsfanatiker und Italienhasser", während Friedrich Nicolai niemals in Italien war und nie über das Land geschrieben hat.

Im Leben Otto Nicolais wiederholten sich die Verwechslungen noch mehrmals. Erst nachdem er der Komponist der „Lustigen Weiber von Windsor" geworden, hat sein Name solchen Klang gewonnen, daß man zu allererst an ihn denkt, wenn von einem Nicolai die Rede ist.

Als er von seiner Stellung als Organist an der preußischen Gesandtschafts-Kapelle in Rom (im Palazzo Caffarelli), die er seit 1834 innehatte, zurückgetreten war und im Dezember 1836 über Mailand nach der Heimat reisen wollte, wurde ihm vom Grenzkommissar der Eintritt in die damals noch österreichische Lombardei verweigert. Trotzdem seine Papiere völlig in Richtigkeit waren und seine germanische Abkunft offensichtlich durch seine Erscheinung bestätigt wurde, hielt man ihn für einen römischen Réfugié gleichen Namens und beförderte ihn nach Piacenza zurück, wo er drei Tage bleiben mußte, bis seine Ausweise in Mailand vom Gouverneur v. Hartig geprüft waren und ihm die Ueberschreitung des Po gestattet wurde.

Vier Jahre später, als Nicolai nach dem Erfolg seiner zweiten italienischen Oper „Il Templario" ein berühmter maestro jenseits der Alpen geworden war, weilte er im Mai des Jahres 1840 in Genua, wo er seine Oper in Szene setzte. Dort suchte ihn auf der Durchreise der ihm von Wien her befreundete Komponist J. Hoven (Johann Desque v. Püttlingen) in Begleitung des Dichters Otto Prechtler auf. Zu großem Befremden wurden die Reisenden nicht vorgelassen, weil, wie der Bediente — ein Neger — meldete, der Herr beim Essen sei. Abends im Theater, wo der „Templer" zum 21. Male aufgeführt wurde, trafen die Freunde Nicolai, der sie herzlich begrüßte und keine Ahnung von ihrem Besuche hatte. Der Irrtum klärte sich auf, als Hoven in seiner Wohnung eine Visitenkarte vorfand, auf welcher stand:

Chevalier Nicolai, consul d'Amérique.

Man sieht, Verwechslungskomödien spielen sich nicht nur auf der Bühne ab.

Ein verschollener satirischer Roman von 1803.

Von Fedor von Zobeltitz.

Wer Bibliophile ist (um bei dem Fremdwort zu bleiben, weil die Uebersetzung mit „Bücherfreund" doch zu allgemein gehalten ist), der weiß, welche Freude es verursacht, wenn man auf dem Wege des Zufalls einmal etwas Verschollenes oder Verlorenes aufstöbern kann. Sogenannte „große Stücke" sind es gewöhnlich nicht. Es passiert ja auch das zuweilen. Der verstorbene Gotthilf Weißstein beispielsweise hatte Schillers Elegie auf den Tod Weckerlins im ersten Druck aus dem Nachlasse Adelbert von Kellers für einige Groschen kaufen können, und ein anderer Freund von mir Lessings „Eremit" von 1749 für 2 Mark, weil der betreffende Antiquar, der das Werk anzeigte, den Verfasser im Anonymenlexikon nicht hatte finden können. Auf ähnliche Weise gelangte ich selbst gelegentlich in den Besitz mancher hübscher Seltenheit; fand beispielsweise in einer alten Leihbibliothek ein wohlerhaltenes Exemplar der „Nachtwachen von Bonaventura", für deren Autor man damals noch Schelling hielt und nicht Friedr. Gottl. Wetzel, und auf dem Straßenwagen eines Berliner Bücherhausierers Kleists „Familie Schroffenstein" von 1803.

In diesem Falle handelte es sich aber nur um eine sogenannte Kuriosität. Bei der letzten Herbstlüftung meiner Bücherei stieß ich wieder einmal eine ganze Menge mir überflüssig Erscheinendes ab und wollte dies auch mit einem alten Schmöker tun, der den Titel trug: Magister Skriblerus. Ein komischer Roman. Leipzig bey Peter Philipp Wolf. 1803. Das Buch war, abgesehen von zwei Stempeln auf der Titelseite, ganz gut erhalten, und als ich in ihm zu blättern begann, fesselte der Inhalt mich doch so, daß ich es nicht zu dem Ausrangierten warf, sondern vorläufig noch beiseite stellte. Bald nachher

durchflog ich einen Stapel von Antiquariatsverzeichnissen und stieß dabei auf den Katalog 101 von Max Harrwitz in Nikolassee-Berlin, der den „Skriblerus“ mit 150 M. ausbot und dabei bemerkte: „Verfasser ist der Professor und Buchhändler Peter Philipp Wolf. Merkwürdiger Roman oder richtiger Satire... Wahrscheinlich einziges erhaltenes Exemplar. Es ist bis jetzt noch nicht geglückt, ein anderes auf den größten deutschen Bibliotheken aufzufinden.“ Harrwitz ist zuverlässig, ich konnte also immerhin damit rechnen, mit glücklicher Hand eine kleine Seltenheit gefunden zu haben.

In bezug auf das „einzige Exemplar“ hatte er sich aber doch getäuscht. Im Katalog 23 von J. Frank in Würzburg wurde der „Skriblerus“ abermals angezeigt, und zwar (unter Hinweis auf Harrwitz) für 80 M. Außerdem notierte ihn Max Perl in seiner 72. Auktion vom März 1917; welchen Preis er daselbst erzielt hat, weiß ich beim Schreiben dieser Zeilen noch nicht. Immerhin wären das schon vier Exemplare, falls nicht das Perlsche mit dem Harrwitzschen oder Frankschen identisch ist. Es ist auch sehr leicht möglich, daß noch ein weiteres Exemplar in irgendeiner alten Leihbibliothek auftaucht.

Der Roman selbst hatte mich indessen so interessiert, daß ich nach Quellen suchte. Goedeke und Holtzmann-Bohatta versagten. Kayser verzeichnet ihn im Nachtrag als bei Schmidt in Leipzig erschienen. Karl Gottlob Schmidt war der Nachfolger der Wolffschen Buchhandlung; heutiger Besitzer ist die Firma Rudolph Hartmann — auch das bekam ich mit Hilfe des Russelschen Gesamtkatalogs heraus. Ueber Peter Philipp Wolf selbst aber war nur etwas in der Allgemeinen Deutschen Biographie, Band 43, Seite 781 ff., zu finden. Der Verfasser des Artikels, Sieg. Riezler, verweist dabei auf A. v. Kluckhohn, Zur Erinnerung an Peter Philipp Wolf, in den Sitzungs-Berichten der Münchener Akademie der Wissenschaften, historische Klasse, 1881, Band II, Seite 449 ff. Das betreffende Heft bestellte ich mir.

Bevor es jedoch eintraf, sah ich noch einmal die neue Ausgabe von Hayn-Gotendorfs Bibliotheca Germanorum Erotica et Curiosa durch und fand meinen Magister da auch in Band VII, Seite 334 angezeigt, mit dem mich verblüffenden Hinweis: „Vergl. Harrwitz, Zeitschrift f. Bücherfr., X, Heft 11 (Februar 1907).“

Die „Zeitschrift für Bücherfreunde“ habe ich zwölf Jahre hindurch redigiert, aber natürlich nicht mehr alles im Kopfe von jenen zahllosen Aufsätzen, die ich damals angenommen habe. Jedenfalls enthält das betreffende Heft des zehnten Jahrgangs einen vortrefflichen Artikel

„Verlorene Bücher und ein vergessener Schriftsteller" von Max Harrwitz, der sich, in seinem biographischen Teil auf Kluckhohn fußend, ausführlich mit Peter Philipp Wolf und seinen Schriften beschäftigt. Nur über den „Magister Skriblerus" geht Harrwitz ziemlich flüchtig hinweg; er gibt lediglich einige Kapitelüberschriften, und das ist der Grund, mich hier einmal etwas eingehender mit dem seltsamen Roman zu beschäftigen.

Vorweg geschickt seien ein paar kurze Notizen über das Leben Wolfs. Er wurde am 28. Januar 1761 als Sohn eines Schlossermeisters in Pfaffenhofen geboren, erhielt seine erste Ausbildung in Münchener Kloster- und Jesuitenschulen, brannte eines Tages nach Straßburg durch, kehrte indes bald wieder zurück und wurde nun in dem Alumnat zu Weihenstephan untergebracht. Dann kam er bei dem Buchhändler Strobel und später zu J. v. Crätz in die Lehre, nachdem Strobel ihn einer anonymen Schmähschrift halber denunziert hatte, für deren Verfasser er Wolf hielt. Um 1784 wandte er sich nach der Schweiz und fand bei Orell, Gessner und Füßli, der wohlbekannten Buchhandlung in Zürich, freundliche Aufnahme, redigierte dort die „Züricher Zeitung", trat mit Pestalozzi und den Usteris in Verbindung und fand noch Zeit zu seinen ersten großen historischen Werken, einer vierbändigen „Geschichte der Jesuiten" und der „Geschichte der römisch-katholischen Kirche unter Pius VI." Im Februar 1792 heiratete er in Ehrendingen die Elisabeth Syz, Tochter des Altdrillmeisters Johann Jakob Syz von Knonau, die ihm zwei Kinder schenkte (die ältere, Luise, war die bekannte Malerin).

1795 hatte Paul Usteri, um der Schweizer Zensur zu entgehen, einen Verlag in Leipzig begründet, bei dem Wolf eintrat. Die Firma trug seinen Namen, das Geschäft ging auch wohl bald auf ihn über. Obwohl hier angesehene historisch-politische Zeitschriften, wie die „Klio" und die „Beiträge zur französischen Revolution" erschienen und Wolf kenntnisreiche Berater in seinen Freunden Michael und Ferdinand Huber und dem Historiker Westenrieder fand, mit dem er eine populäre Staatengeschichte plante, wollte das Geschäft doch nicht sonderlich gehen. Er siedelte daher im Oktober 1803 nach München über, wo ihm auf Veranlassung des Ministers Montgelas durch kurfürstliche Verfügung die Abfassung einer pragmatischen Geschichte Maximilians I. von Bayern übertragen wurde. 1807 hatte er von den Erben des Geistlichen Rats und Verlegers Lorenz Hübner dessen Druckerei gekauft und zugleich das Privileg erhalten, die „Münchner Zeitung" weiterzu-

führen (die erst 1867 als „Bayerische Zeitung" einging). Am 12. Januar 1808 bekam er sein Diplom als Mitglied der Akademie mit einem Gehalt von 1200 Gulden, verfiel aber bald, nach Kluckhohn infolge von Ueberarbeitung, in geistige Umnachtung und stürzte sich am 10. August 1808 bei Gelegenheit eines Spazierganges, vor seinem Wärter flüchtend, in die Isar, aus der er nur als Toter hervorgezogen werden konnte.

Eine Bibliographia Wolfiana gibt Harrwitz a. a. O., die er selbst freilich für nicht vollständig hält, da sicher noch viele der anonymen oder pseudonymen Schriften Wolfs verschollen sein mögen. Außer seinen geschichtlichen Werken hat er auch eine Reihe moral-philosophischer Erzählungen veröffentlicht, so die „Erzählungen zum Troste unglücklicher Menschen" (1784), die merkwürdigen Halbromane „Salvator" und „Lilienberg" (beide ebenfalls 1784) und „Tugend und Laster in Erzählungen und moralischen Briefen" (1785). Die meisten dieser Erzählungen enthalten zweifellos viel autobiographisches Material. Von den „Erzählungen zum Troste unglücklicher Menschen", vermutlich dem Erstlingswerk Wolfs, sagt Riezler in der A. D. B., es seien „Sittengemälde aus dem Leben der Gegenwart, entworfen mit der ganzen Empfindung des Zeitalters und mit der Bitterkeit, welche die Schicksale der eigenen Jugend und der auf den Bayern Karl Theodors lastende geistige Druck dem Verfasser einflößten". Auch die anonymen Romane „Salvator oder merkwürdige Beiträge zur Geschichte unseres philosophischen Jahrhunderts" und „Lilienberg, eine deutsche Originalgeschichte" sind Erziehungs- und Aufklärungsschriften in Anlehnung an eigene Geschehnisse und Erfahrungen und gefüllt mit heftigen Angriffen auf die bestehenden Verhältnisse und auf Persönlichkeiten, die zum Teil sogar offen mit Namen genannt werden. Eine kritische Beurteilung halten die beiden Bücher nicht aus; als Romane sind sie ziemlich langweilig, wirr und breit gesponnen, und auch die utopistische Staatsgeschichte im „Salvator" wird durch die Hinweise auf die Zeit nicht origineller.

Die Kritik scheint sich mit diesen Werken denn auch nicht viel beschäftigt zu haben. Ueber den „Magister Skriblerus" finde ich selbst bei Menzel und Ebeling nichts, die sonst den sogenannten komischen Roman ziemlich eingehend berücksichtigen, wohl aber bei Carl Müller-Fraureuth, „Die Ritter- und Räuberromane". Ein Beitrag zur Bildungsgeschichte des deutschen Volkes, Halle 1894, Seite 103, eine kurze Notiz. Es heißt da: „Auch der Räuberroman mußte den Satirikern

herhalten. In dem komischen Roman ‚Magister Skriblerus‘, Leipzig 1803, hat der Held, der Sohn eines als Dorfschulmeister ‚zur Ruhe gesetzten‘ Schafhirten, großen Erfolg mit einem dreibändigen Banditenroman Pamphilino Pamphilini: außer einem Sonntagsfreitisch beim Verleger brachte er ihm bare 100 Taler ein, und als er, auf der Flucht aus einer unglücklichen Ehe, einem Zigeunerhaufen in die Hände fällt, rettet er sich aus ihren Klauen durch seinen berühmten Roman: dem Verfasser des Pamphilino erweisen die Zigeuner die schuldige Ehrfurcht.“

Der „Magister Skriblerus“ ist also durchaus ein satirischer Schriftsteller- und Buchhändlerroman, und er hat vor „Salvator“ und „Lilienberg“ den Vorzug, daß er zweifellos viel unterhaltender ist. Er trägt keinen Verfassernamen, aber noch die Firma des Autors als Verlag, enthält (gegen die sonstige Angewohnheit Wolfs) kein Vorwort und umfaßt 358 Seiten in Kleinoktav (nicht 356, wie Harrwitz angibt). Vermutlich erschien er unmittelbar vor der Uebersiedelung Wolfs nach München und war sein bitterer Abschiedsgruß an Leipzig.

Den Inhalt der ersten Kapitel erwähnt schon Müller-Fraureuth. Der Verfasser schildert, daß er als einziger Sohn des Dorfschullehrers Veit Skribler zuerst auf eine Landschule, dann auf die Universität nach Silberstadt kommt. Seine Einkünfte sucht er durch Stundengeben zu verbessern, verliebt sich aber in die Schwester seines Schülers, fliegt hinaus und beschäftigt sich nun mit Hochzeits- und Leichenkarmina, die ihm viel Kunden einbringen. Trotzdem fehlt es ihm oft am nötigsten, und so begrüßt er es mit Freuden, als ihn eines Tages ein Unbekannter auffordert, gegen ein Honorar von 50 Talern ein Pamphlet gegen den Minister zu schreiben, das denn auch viel Aufsehen erregt und ihm die persönliche Bekanntschaft des hohen Herrn einträgt, der klug genug ist, ihn nicht ins Loch stecken zu lassen, sondern ihm sogar noch einen Freitisch in seinem Hause anbietet. Durch die Bekanntschaft mit einem Buchhändler gelingt es Skriblerus, seine Gedichte zu zwei Taler für den Druckbogen unterzubringen; sie erscheinen zur Ostermesse, und nun erkundigt er sich an allen Orten und bei allen Gelegenheiten nach seinen Geistesblüten, muß aber die Erfahrung machen, daß die Kritik sie vermöbelt und an eine neue Auflage nicht zu denken ist. Zu seinem Aerger findet er nicht einmal in der größten Lesebibliothek der Stadt ein Exemplar, macht daselbst indessen andere interessantere Beobachtungen, hört beispielsweise, daß ein Dienstmädchen für ihr Fräulein die Priapischen Romane fordert und ein paar Jungen die Geschichte des

Rinaldo Rinaldini verlangen. Das bringt Skriblerus auf den Gedanken, es auch einmal mit einem Banditenroman zu versuchen. „Ich machte mich sogleich an die Arbeit," erzählt er. „Es ging mir rasch aus den Fingern. Ich bediente mich häufig der Form des Dialogs. Diese Form schien mir sehr bequem, den Faden meiner Geschichte recht weitläufig zu spinnen. Ich bekam viele Worte und sehr viele Absätze. Denn einige hundertmal legte ich meinen Helden und Heldinnen auf einsilbige Fragen nur die einsilbigen Ja und Nein in den Mund. Was meinen Helden selbst betrifft, so führte ich ihn in allen Weltteilen herum, ließ ihn brav morden, sengen und brennen, überall die Policey in die Flucht schlagen, versah ihn mit Talismanen, um, wenn er auf der letzten Sprosse zur Galgenleiter stand, noch entwischen zu können. Vom Galgen weg machte ich ihn gleich zum Regenten irgendeines großen und mächtigen Reichs. Ich ließ unter der Regierung des Räubers Segen und Ueberfluß über den Staat strömen und gab damit zu verstehen, daß Reiche, deren Herrscher keine Banditen sind, nur unter Druck und Elend schmachten müßten. Meine Heldinnen, Zigeuner- und Kneipenmädchen, wurden, nachdem sie sich einige Jahre unter dem Mörder- und Diebesgesindel herumgetrieben und bald hier, bald dort den Staupenschlag erhalten hatten, Regentinnen, an deren Hofe sich alle berüchtigten Zigeuner- und Kneipenmädchen mit ihren Liebhabern, ehemaligen Räubern und Mördern, jetzt Ministern und Räten, versammelten. Einem so glänzenden Hofe ließ ich es nicht an Festen fehlen. Dadurch bekam ich Gelegenheit, manche im Laufe der rasch aufeinander folgenden Begebenheiten verlorene Dirne unter der Gestalt einer Lauten- oder Guitarre-Spielerin wieder auf die Bühne zu bringen und sie am Hofe ihrer Königin ihren alten Liebhaber, den sie längst schon auf dem Rade suchen zu müssen glaubte, als Finanzminister finden zu lassen. Hier konnte ich von manchen Sonetten, die noch von alten Zeiten her unter meinen poetischen Packen lagen, Gebrauch machen, und ich hatte dadurch noch die Hoffnung, meine Poesie für die Guitarre von irgendeinem berühmten Tonkünstler komponiert zu sehen, eine Ehre, die ja auch den geistvollen Versen widerfahren ist, womit der Verfasser des Rinaldo Rinaldini sein unsterbliches Werk auszustatten den glücklichen Einfall hatte."

In vier Wochen ist Skriblerus mit seinen drei Bänden fertig. Natürlich hat er dem Roman noch kein definitives Ende gegeben, weil er die Geschichte in einer Anzahl neuer Romane weiterführen will, was sich leicht bewerkstelligen läßt. Anfangs wollte er seinem Helden

den Namen Vulpius geben, findet ihn aber nicht wohlklingend genug und tauft ihn daher Pamphilino Pamphilini den Schrecklichen. Bei vier Buchhändlern stößt er auf keine Gegenliebe, doch ein Markthelfer empfiehlt ihn an einen gewissen S—, der denn auch bereit ist, den Roman zu drucken, wenn seine Helden nicht bloß gemeine Taugenichtse, sondern zugleich Gauner und Spitzbuben erster Größe und die weiblichen Personen durchaus aller weiblichen Tugenden bar seien; denn das verlange das Publikum von einem anständigen Räuberroman. Skriblerus erwidert, Pamphilino und seine Gesellen seien Kraftmänner, dergleichen noch niemals vorgekommen. „Sie schwingen sich aus der untersten Kulturstufe zur höchsten und erscheinen in allen Gestalten und Charakteren ... Alle Weiber meines Romans haben nichts Weibliches an sich als den Namen. Von zarter Weichheit, Unschuld, Schamhaftigkeit keine Spur. Meine Heldinnen sind mit Männerkraft ausgerüstet. Vom Staupenschlag, den ich ihnen ihrer Großtaten wegen hin und wieder geben lasse, gelangen sie zu hohen Würden, und die Hauptperson, welche zum öfteren gebrandmarkt und gestäupt worden ist, setze ich sogar auf den Thron und lasse unter ihrem glorreichen Szepter das Männergeschlecht Gemeingut werden." Darüber ist S— sehr entzückt und kauft Skriblerus das Werk für hundert Taler und einen Sonntagsfreitisch ab.

Skriblerus hat selbstverständlich viel mehr erwartet, die hundert Thaler sind auch bald verjubelt. Nun überlegt er reiflich, was er vornehmen soll. Der Romanmarkt ist überfüllt, selbst Lafontaines weinerliche Familiengeschichten ziehen nicht mehr. Da beschließt er denn die Herausgabe eines neuen Journals und findet für seine Idee auch abermals einen Verleger, dem vor allem daran gelegen ist, das Blatt als Reklameboden für seine eigenen Autoren zu benützen. Skriblerus widmet sich jetzt mit Eifer der Abschriftstellerei; er übernimmt aus anderen Blättern, was er gerade braucht, und bearbeitet es so geschickt, daß man die Plagiate nicht merkt, füllt im übrigen sein Journal hauptsächlich mit zugetragenen Klatschgeschichten und mit Rezensionen, die er nach einer bestimmten Schablone fertigt und zwar immer im Interesse seines Verlegers. Schließlich zankt er sich aber mit ihm und stellt sich auf eigene Füße, indem er den Entschluß faßt, Uebersetzungen aus fremden Sprachen auf den Markt zu bringen und gleichzeitig die gesamten griechischen und lateinischen Klassiker neu herauszugeben. Für letztere liegen genügend Vordrucke vor; es handelt sich also höchstens darum, die veraltete Orthographie etwas zu verändern — und

für die Uebersetzungen von fremden Reisebeschreibungen und derlei mehr schafft man sich ein Dutzend armer Studenten an. Während er diese Unternehmungen in Gang bringt, plant sein reger Geist schon wieder etwas Neues: das System einer spekulativen Philosophie, die er Wissenschaftslehre nennt und die er genau beschreibt. Sie schlägt um so gewaltiger ein, als sie völlig unverständlich ist; die Gelehrten beglückwünschen ihn, die Buchhändler verlangen von ihm eine neue Metaphysik und ein neues Naturrecht und eine neue Logik, die Welt vergöttert ihn und der Schwindel steigt ihm zu Kopf. Nun erinnert er sich seiner Jugendliebe, wird von ihrem verständigen Vater jedoch abermals abgewiesen und dafür von einer kleinen Dirne eingefangen, mit der er allerhand unliebsame Abenteuer erlebt, bis er auf den Einfall kommt, sie selbst für die Schriftstellerei heranzuziehen, und zwar soll sie ein Werk schreiben, dessen Thema sie beherrscht, ein Bedürfnis für die Welt, nämlich „Das Freudenmädchen, wie es seyn soll". Inzwischen bewirbt er sich auch noch bei dem Minister, den er einst in seinem Pasquill angegriffen hat, um eine Staatsstellung und wird von dem gütigen Mann zum Fürstlichen Ober-Hof-Präsidial-Kanzley-Kopisten-Adjunkts-Substituten ernannt. Da es aber leider mit der literarischen Begabung seiner Frau nicht so recht vorwärts geht, will er die Scheidung von ihr einleiten; das gelingt ihm nicht, und nun gerät er in Wut und verläßt Silberstadt auf Nimmerwiedersehn, faßt in Gottes freier Natur eine Menge schöner Vorsätze, verirrt sich und fällt im Walde einer Räuberbande in die Arme, die ihn jedoch unter großem Jubel wieder freiläßt, als man erfährt, daß man den berühmten Verfasser des blutdürstigen Pamphilino Pamphilini vor sich hat. Skriblerus zieht weiter und kommt nach Musenstadt, wo er mit offenen Armen aufgenommen wird und sich im Gasthause sofort an das Tintefaß setzt, um ein im Olymp spielendes Trauerspiel, „Das Weltende", zu verfassen, dessen Inhalt er ausführlich erzählt, und das nach einer seltsamen Privatprobe mit Hausknecht, Magd und Gesinde des Gasthofs auch zur Aufführung in Musenstadt kommt und großen Beifall findet. Als berühmtem Dichter verschließt sich ihm die gute Gesellschaft nicht, er wird sogar Mitglied des „Klubs der Xenien-Macher", langweilt sich aber unter diesen erlauchten Geistern und kehrt in die Stadt seiner Anfangserfolge zurück, wo er erfährt, daß er seine Frau auf gute Art losgeworden ist: man hat sie in das Zuchthaus gesperrt. Der Ruhm seines Trauerspiels ist vor Skriblerus mit Trommeln und Pauken einhergeschritten, die Buchhändler reißen sich darum, sein „Welt-

13

ende“ drucken zu können, er lehnt jedoch alle Anerbietungen ab, weil er selbst Buchhändler werden will, um seine gesammelten Werke in eigenen Verlag zu nehmen. Ein befreundeter Makler leiht ihm gegen genügende Prozente das nötige Geld, und nun beginnt der Buchhändlerroman des Magisters Skriblerus. Er ist weltklug geworden und nimmt sich vor, „für den Pöbel und für die elegante Welt zu spekulieren. Jener kauft, was wohlfeil ist, und diese, was den Schein von Mode und Neuheit hat“. Mit diesen ehrenwerten Prinzipien macht unser Held sein Glück und heiratet schließlich die Tochter des reichen Mannes, der ihm das Kapital für seine Unternehmungen vorgeschossen hat und ihm zu allem auch noch ein Rittergut kauft. —

Das interessanteste des Romans sind natürlich seine satirischen Partien. Das Buch ist kein Kunstwerk. Man hat den Eindruck, als habe Wolf das Bedürfnis gefühlt, sich seinen Aerger vom Halse zu schreiben. Der Roman strotzt von Anzüglichkeiten auf bestimmte Persönlichkeiten, die sich nicht mehr verfolgen lassen; wohl aber geben die wenigen erhaltenen Briefe Wolfs, die Kluckhohn mitteilt, Aufschluß über mancherlei, was ihn zu dieser Veröffentlichung getrieben haben kann. Zuvörderst wohl sein Hang zum Fabulieren, der ihn selbst inmitten seiner ernsten Arbeiten nicht verläßt. Er klagt Westenrieder gelegentlich über seine „reichliche Gabe von Einbildungskraft“, die er auch dem Magister Skriblerus verleiht. Die Schilderungen der Verrohung unter der Studentenschaft und seiner Notlage, die ihn zwingt, zuweilen tagelang zu hungern, während andere schwelgen, entsprechen gleichfalls seinen Briefen an den Münchener Freund, in denen er häufig auf seine entbehrungsreiche Jugend zurückgreift. Sein Grimm über die Ritter- und Räuberromane entlädt sich in folgender Briefstelle: „Ich sehe, daß die entsetzliche Lesewuth weit eher durch schlüpfrige Romane als durch irgend ein Werk, worinn feine Sitten mit Kunst und Geschmack beschrieben sind, befriedigt werden kann. Spieß und Cramer sind gegenwärtig an der Tagesordnung, und es ist traurig, daß gegen solche Schmierer kein geistreicher Schriftsteller die Konkurrenz aushalten kann.“ Die Satire hatte sich allerdings schon vor ihm der Ritterromane bemächtigt. 1794 war „Ekto von Ardelk und Elika von Bollerhausen, Ritterroman aller Ritterromane von Eppo Attila, Geschichtund Geschwindschreiber zu Burg Weißenfels“ (von A. W. Chr. Fink) erschienen, 1800 „Junker Kurt von Krötensteins geheimnisreiche und verliebte Heldenfahrt“, 1801 „Leben und Taten des geistreichen, belesenen, edlen Fräuleins Karfunkelstein von Ofenloch“ — aber diese

Reaktion gegen die Seuche hatte doch nur geringen praktischen Erfolg. Die Art, wie die Schauerromane fabriziert wurden, charakterisiert Skriblerus jedenfalls ausgezeichnet. Auch daß er seinen Pamphilino Pamphilini nicht zu Ende führt, sondern ein Fragezeichen am Schluß läßt, ist bezeichnend für die ganze Gattung. Seit Vulpius seinem Rinaldoroman zahlreiche Fortsetzungen gab, war diese Praxis in der Horde der Schauerromantiker allgemein geworden. Daß die Verleger die größte Verantwortung für das gedruckte Gesudel trugen, betont P. P. Wolf auch in anderen Briefen. „Im Buchhandel kann man nur mit schlechten Büchern Geschäfte machen,“ sagt er einmal und führt in einem weiteren Schreiben an Westenrieder aus, wie wenig er selbst als Verleger sich an „Merkantilrücksichten“ gebunden fühle. Ob Wolf in dem Buchhändler S—, der ihm seinen Pamphilino abnimmt, seinen ersten Brotgeber Strobel hat treffen wollen, ist fraglich, immerhin möglich, denn Strobels halber war er einmal im Münchener Rathaus eingelocht worden. Satirische Hiebe fallen auch auf die wie Pilze aus der Erde schießenden mannigfachen Journale „für die elegante Welt“, die Taschenbücher und Almanache, die Uebersetzungspest, die wahllosen Neueditionen von Klassikern, die „Ehestandsgeschichten“, „Bekenntnisse berühmter Freudenmädchen“ und „Gynäkologien“. Silberstadt, die Verlegerstadt, soll Leipzig und Musenstadt Weimar sein, und der Heros daselbst, der göttliche Pfau, den der Kritiker Doktor Trommelschläger noch über den Apollo stellt, sicherlich Goethe. Des Magisters Trauerspiel „Das Weltende“ mutet wie eine verfrühte Offenbachiade an und soll wohl eine scherzhafte Parodie auf die von den Romantikern beliebte Verschmelzung des Antiken und Modernen sein, worauf auch die Bangigkeit der Theaterdirektion hindeutet, die „das Pfeifen noch nicht vergessen hatte, welches sich bey Aufführung des ‚Alarcos‘, ungeachtet aller Vorsicht, die man brauchte, um das Publikum zum voraus für dieses Trauerspiel zu gewinnen, hören ließ“. Der „Alarcos“ ist natürlich das Drama Friedrich Schlegels, das Goethe im Namen der abstrakten Kunst in Gunst genommen hatte, ohne es vor der Zweifelhaftigkeit des Erfolges schützen zu können. Klar ist die Verspottung der Xenien-Literatur. In einem Briefe an Westenrieder hatte Wolf den Schiller-Goetheschen Xenienalmanach kurzweg eine „wahre Schande“ genannt und entrüstet hinzugefügt: „Was sich zwey Menschen, die als schöne Geister einen Ruf erhalten haben, nicht Alles erlauben!“ —

So ist dieser ganze Roman durchwebt mit meist recht derben, nicht immer geschmackvollen, aber sehr ergötzlichen satirisch-parodistischen Einfällen gegen die literarischen Zustände der Zeit, und er ist auch da, wo er sich ernsthafter gibt, recht interessant, wie beispielsweise im fünfundzwanzigsten Kapitel, den „Klagen über den Verfall des Buchhandels. Wünsche und Vorschläge", die gewissermaßen eine Fortsetzung jener Anregungen bilden, die Wolf schon in seinem „Salvator" gegeben hate. Harrwitz stellt die Frage auf, ob das Buch wohl seinerzeit konfisziert worden sei. Das habe auch ich nicht feststellen können, glaube aber wohl, daß es den letzten Anstoß gegeben haben mag, dem Verfasser den Aufenthalt in Leipzig recht gründlich zu verleiden.

Ifflands Beziehungen zum Stuttgarter Hoftheater

Von Rudolf Krauß.

Eine ziemlich unsichere Spur scheint darauf hinzudeuten, daß Iffland schon in seiner Mannheimer Zeit zur Stuttgarter Hofbühne Beziehungen unterhalten hat. In „Schiller's Leben für den weitern Kreis seiner Leser, von Karl Hoffmeister, ergänzt und herausgegeben von Heinrich Viehoff", 1. Teil (Stuttgart, Ad. Bechers Verlag, 1846), Seite 208, liest man: „In demselben Frühjahre [1794] wurden die ‚Räuber' sogar in Stuttgart mit großem Beifalle aufgeführt, zu welchem Zwecke Iffland sich dahin begab." Da in der ersten Ausgabe von Hoffmeisters Biographie (Stuttgart 1838, P. Balz'sche Buchhandlung) diese Stelle fehlt, ist sie also auf Viehoffs Rechnung zu setzen. Woher er die Nachricht bezogen hat, läßt sich nicht mehr ermitteln. Wahrscheinlich will er damit sagen, daß Iffland nicht etwa bloß als Zuschauer zur „Räuber"-Aufführung nach Stuttgart gereist sei, vielmehr, um dabei irgendwie mitzuwirken, sei es als Regisseur oder als Darsteller des Franz Moor. Die erste Vorstellung von Schillers Jugenddrama, das ihn Stellung und Heimat gekostet hat, fand auf dem Herzoglichen Theater in Stuttgart am 5. März 1784 statt (vgl. „Schwäbische Kronik" vom 22. November 1902, Nr. 546, Sonntagsbeilage). Die fünf ersten Wiederholungen fallen auf folgende Tage: 25. März, 12. April, 28. Mai, 30. November 1784 und 16. Mai 1785. Dann ruhte das Trauerspiel, bis es von Schubart, der aus dem Gefangenen vom Hohenasperg herzoglich württembergischer Theaterdirektor geworden war, am 19. Oktober 1787 von neuem dem Spielplan einverleibt wurde. Nun aber wissen wir aus Ifflands Briefen, daß er am 5. März 1784, ebenso am 25. März in Mannheim gewesen ist. (A. W. Ifflands Briefe an seine Schwester Louise und andere Verwandte 1772—1814, herausgegeben von Ludwig Geiger, Berlin 1904, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 5, Seite 148 und

151.) Somit kann er den beiden ersten Aufführungen der „Räuber" in Stuttgart nicht angewohnt haben. Damit ist auch die Vermutung beseitigt, daß er irgendwie an ihrer Inszenierung beteiligt gewesen sei. Aus den erwähnten Briefen geht ferner hervor, daß Iffland auch zwischen dem 22. Februar und 5. März nicht von Mannheim abwesend gewesen ist. Also kann er auch nicht (was an sich schon unwahrscheinlich wäre) nach Stuttgart berufen worden sein, um die Vorbereitungen zur „Räuber"-Erstaufführung zu leiten. Bliebe noch die Möglichkeit, daß Iffland zu einer der späteren Vorstellungen nach Stuttgart gekommen ist, um als Franz Moor zu gastieren. Der Kassenrapport für die dritte Vorstellung am 12. April 1784 lautet auf 173 fl. (5. März: 117, 25. März: 211, 28. Mai: 93, 30. November 1784: 105, 16. Mai 1785: 75 fl.). Aus dieser verhältnismäßig hohen Tageseinnahme könnte vielleicht jemand auf die Mitwirkung eines berühmten, auswärtigen Gastes zu schließen geneigt sein. Ein zulänglicher Beweis ist dies jedoch keineswegs, und so schwebt die ganze Behauptung Diehoffs in der Luft.

Dagegen fällt das helle Licht aktenmäßiger Darstellung auf Ifflands Beziehungen zum württembergischen Hoftheater unter Herzog Friedrich II., dem nachmaligen Kurfürsten und König. Die folgenden Ausführungen stützen sich vollständig auf die Theaterakten des Königl. Staatsarchivs in Stuttgart (vgl. auch meine Aufsätze in der „Frankfurter Zeitung" vom 26. November 1902, Nr. 328, 1. Morgenblatt und in der „Schwäbischen Kronik" vom 22. August 1908, Nr. 391).

Im November 1801 nahm Herzog Friedrich seine Hofbühne, die in den vorhergehenden Jahren Pächtern überantwortet gewesen war und trostlose Zeiten erlebt hatte, wieder in eigene Verwaltung. Ein großer Theaterfreund, kümmerte sich der Fürst mit der ihm eigentümlichen Genauigkeit um alle Einzelheiten des gesamten Betriebs in absolutistisch-patriarchalischer Weise. Seine nächste Sorge mußte es sein, der verwahrlosten Anstalt einen tüchtigen Fachmann als artistischen Direktor zu gewinnen. Sein Augenmerk richtete sich auf keinen Geringeren als auf August Wilhelm Iffland. Dieser war im November 1796 als Direktor des Berliner Nationaltheaters in Königl. preußische Dienste getreten. Obgleich er sich gerechten Ruhm um die Hebung der ihm anvertrauten Kunstanstalt erwarb, und obgleich seine großen Verdienste vielfältige Anerkennung fanden, so hatte er doch in seiner Berliner Stellung mit mancherlei Verdrießlichkeiten und Anfeindungen zu kämpfen und sah sich namentlich durch das bürokratische Verfahren der Abrechnungskammer in seinen künstlerischen

Bestrebungen gehemmt. So war er mehrmals auf dem Sprunge, Berlin zu verlassen. Und auch die von Stuttgart an ihn herantretenden Anerbieten hat er in ernsthafte Erwägung gezogen.

Im Frühjahr 1802 gab Herzog Friedrich Iffland seinen Wunsch zu erkennen, er möge auf einige Monate nach Stuttgart zur Einrichtung des dortigen Theaters kommen. Und zwar bediente sich der württembergische Hof der Vermittlung des damals in Berlin weilenden Legationssekretärs bei der herzoglichen Gesandtschaft in Regensburg, Legationsrat Dr. August Friedrich Batz. In der Tat kam ein Gastspielvertrag auf 6 Wochen für den Sommer zustande. Längeren Urlaub vermochte der Künstler nicht zu erhalten.

Am 24. Juni 1802 traf er über Nürnberg in Stuttgart ein, debütierte am 28. Juni und trat bis zum 24. Juli insgesamt vierzehnmal auf, kehrte nach kurzer Abwesenheit nochmals nach Stuttgart zurück und gab an drei aufeinanderfolgenden Abenden noch drei weitere Gastrollen, im ganzen also 17.[1]) Er erhielt dafür außer einer aus vier Zimmern bestehenden Freiwohnung in der Akademie (der ehemaligen Karlsschule), das hohe Honorar von 3630 fl., das ihn jedoch nicht bloß für die Gastdarstellungen, sondern auch für seine sonstige Tätigkeit, von der noch die Rede sein wird, schadlos hielt. Iffland ließ sich in den verschiedenartigsten Rollen seines komischen wie tragischen Repertoires bewundern. Und zwar in folgenden:

1. Montag, den 28. Juni: Pygmalion in Rousseaus „Monodrama" (mit Benders Musik);
2. Dienstag, den 29. Juni: Dr. Treumund in dem vieraktigen Lustspiel „Die eheliche Probe", nach dem Englischen von Dalberg;
3. Donnerstag, den 1. Juli: Hofrat Reinhold in „Die Hagestolzen" von Iffland;
4. Freitag, den 2. Juli: Vater Dominik in „Der Essigmann mit seinem Schubkarren" von Mercier;

---

[1]) Die Theateranzeigen der Stuttgarter Zeitungen reden allerdings nur von 'sechzehnmaligem Auftreten. Indessen geht aus der „Zeitung für die elegante Welt" 1802, Nr. 87, Spalte 697, hervor, daß Iffland zu Ehren der gerade in Stuttgart anwesenden regierenden Großherzogin von Sachsen-Weimar den Pygmalion und den Dr. Treumund in dem Einakter „Die eheliche Probe" wiederholt hat. Da die Großherzogin mit Tochter nach den Zeitungsmeldungen Freitag, den 2. Juli, in Stuttgart ankam und Montag, den 5. Juli, in der Frühe weiterreiste, muß die rasch eingeschobene Festvorstellung Samstag den 3., oder Sonntag den 4. Juli, stattgefunden haben.

5. Samstag, den 3., oder Sonntag, den 4. Juli: Pygmalion und Dr. Treumund;
6. Montag, den 5. Juli: Haushofmeister Constant in „Selbstbeherrschung“ von Iffland;
7. Mittwoch, den 7. Juli: Leutnant Wallen in „Stille Wasser sind tief“, von Schröder;
8. Freitag, den 9. Juli: Graf Leicester in Schillers „Maria Stuart“;
9. Montag, den 12. Juli: Kaufmann Herb in „Der Amerikaner“, Lustspiel von Vogel;
10. Mittwoch, den 14. Juli: Hetman in „Benjowsky“ von Kotzebue;
11. Freitag, den 16. Juli: Amtmann Rinnen in „Die Aussteuer“ von Iffland;
12. Montag, den 19. Juli: Graf Wodmar in „Der deutsche Hausvater“ von O. v. Gemmingen;
13. und 14. Freitag, den 23., und Samstag, den 24. Juli: Bertrand in Schillers „Jungfrau von Orleans“;
15. Montag, den 2. August: Bittermann in Kotzebues „Menschenhaß und Reue“;
16. Dienstag, den 3. August: Apotheker in Goldonis „Die verstellte Kranke oder der taube Apotheker“ (zum erstenmal), und Bergheim in dem Einakter „Der gutherzige Alte“ von Florian;
17. Mittwoch, den 4. August: Graf Wodmar im „Deutschen Hausvater“.

Ebenso umfangreich war Ifflands Wirksamkeit hinter der Szene. Schon bei der Darstellung der „Maria Stuart“ hatte er die Regie geführt. Den Höhepunkt seines Stuttgarter Gastspiels bildete jedoch die Erstaufführung der „Jungfrau von Orleans“, wiewohl er sich als Darsteller an der geringfügigen Rolle des Bertrand genügen ließ. Aber er nahm sich der Einstudierung bis in die kleinsten Einzelheiten an. So erfahren wir aus einem Berichte des Geheimrats und Kammerpräsidenten von Mandelslohe, der als Intendant an der Spitze der Theaterdirektion stand und den schriftlichen Verkehr mit dem Herzog hatte, von Ifflands Wunsch, bei der Vorstellung Kanonen abfeuern lassen zu dürfen. Auch die Aufnahme des erwähnten Goldonischen Lustspiels in den Stuttgarter Spielplan wird wohl auf Ifflands Rechnung zu setzen sein. Er erteilte ferner allerhand nützliche Ratschläge zur Reorganisation des herzoglichen Theaters, die in einem Aufsatz über die Mängel desselben gipfelten. Am 27. Juli legte Mandelslohe diesen dem Herzog vor. Leider hat er sich nicht erhalten.

Er scheint beim bald darauf erfolgten Brand des kleinen Schauspielhauses mit andern Teilen des Theaterarchivs zugrunde gegangen zu sein.

Ifflands Stuttgarter Gastspiel war von außerordentlichem künstlerischen wie materiellen Erfolg gekrönt. So oft der Künstler auftrat, war das Haus — sowohl das große Opernhaus, in dem die drei Schilleraufführungen stattfanden, als das kleine Schauspielhaus — „gepreßt voll", ob nun die Vorstellungen im oder außer Abonnement gehalten wurden. Aus einem großen Umkreis von Stuttgart bis Ulm, Göppingen, Tübingen, Pforzheim, Heilbronn usw., fanden sich stets zahlreiche Besucher ein, und die Gasthöfe waren während Ifflands Aufenthalt mit Fremden überfüllt. Das Hauptblatt der Residenz, der „Schwäbische Merkur", der sich sonst damals noch ganz und gar nicht in seinem redaktionellen Teil mit Theaterangelegenheiten abgab, widmete dem Scheidenden warme Abschiedsworte und machte sich zum Sprachrohr des allgemeinen Wunsches, den großen Künstler bald wieder in den Mauern Stuttgarts zu sehen („Schwäbische Chronik" vom 9. August 1802, S. 341). Die zu jener Zeit noch in Stuttgart erscheinende (nachmalige Augsburger) „Allgemeine Zeitung" stimmte über Ifflands Kunstleistungen spaltenlange Lobeshymnen an (vom 30. Juni 1802, Nr. 181, S. 724; vom 12. Juli, Nr. 193, S. 772; vom 7. August, Nr. 219, S. 876). Eine wichtige Ergänzung dazu liefert ein französisch geschriebener Brief der Therese Huber vom Juli 1802, den Ludwig Geiger in seinem schönen Buch über diese merkwürdige Frau (Stuttgart, 1901, J. G. Cotta, S. 116—120) mitgeteilt hat. (Das Datum 18. Juli kann jedoch nicht stimmen, weil das in dem Brief besprochene Gastspiel Ifflands im „Deutschen Hausvater" erst am 19. Juli stattgehabt hat.) Frau Huber, die später als Schriftleiterin des „Morgenblatts" in Stuttgart festeren Fuß fassen sollte, war damals ihrem Gatten, der eben jene „Allgemeine Zeitung" redigierte, dorthin gefolgt. Sie geht in jenem Schreiben näher auf Ifflands Verkörperung des Grafen Wodmar und des Grafen Leicester ein und bewundert namentlich seine Unerschöpflichkeit im Komischen — gleichermaßen in Gesellschaft wie auf der Bühne. Wir erfahren auch durch Frau Huber, daß sich die Galerie („le public vulgaire") erst an das Ruhige und Abgemessene seines Spiels gewöhnen mußte und ihn kalt fand. Die Iffland-Begeisterung in Stuttgart ging also mehr von den oberen Gesellschaftsschichten und von der Intelligenz aus. Endlich ließ sich auch der Stuttgarter Korrespondent der „Zeitung für die elegante Welt" zweimal (22. Juli 1802, Nr. 87, und 26. August, Nr. 102) über das Gast-

spiel vernehmen, und auch diese Berichterstattung trägt durchaus panegyrischen Charakter.

Auch Herzog Friedrich selbst muß von Iffland starke Eindrücke empfangen haben. Denn er beschloß, ihn dauernd an Stuttgart zu fesseln und mit der künstlerischen Leitung seines Hoftheaters zu betrauen. Und Iffland ging unter der Voraussetzung, daß er sich mit Ehren von Berlin losmachen könne, auf das Anerbieten ein. Exzellenz von Mandelslohe führte die Verhandlungen mit ihm schriftlich. Ifflands Briefe an ihn haben sich nicht im Original erhalten. Wohl aber ist Ludwig Geiger im 2. Teil seiner Iffland-Briefe (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 6, Berlin 1905, S. 147—150 und S. 265 f.) in der Lage gewesen, zwei Entwürfe mitzuteilen. In dem ersten, einem Stuttgart, den 8. Juli 1802, datierten Schreiben an Mandelslohe, gibt Iffland unumwunden Auskunft über seine Berliner Verhältnisse, seine Wünsche und Ansprüche.

„Ich habe Verhältnisse mit der Oberrechnungskammer, die wegen Zeitverschwendung mir es unmöglich machen, wenn sie s o bestehen bleiben, im dortigen Dienste auszuharren. Das muß in 6 Monaten sich entscheiden." So lautet die Hauptstelle. Im zweiten Entwurf vom 12. Juli sind dann die Bedingungen, unter denen Iffland das Stuttgarter Engagement anzunehmen bereit war, im einzelnen angeführt. Sie wurden in den wesentlichen Punkten dem Eventualvertrag zugrunde gelegt, der nun zum Abschluß kam. Das herzogliche, darüber an Iffland gerichtete Dekret vom 24. Juli lautet (nach dem Konzept im Königl. württemberg. Geh. Haus- und Staatsarchiv):

„Da Seine Herzogliche Durchlaucht den Direktor des K. Preuß. Nationaltheaters in Berlin, Wilh. August Iffland, wenn derselbe seine gegenwärtigen Dienstverhältnisse innerhalb eines Jahres aufzuheben im stande ist, als Direktor Höchst Ihro Herzogl. Hoftheaters anzustellen gnädigst entschlossen sind, so geben Höchstdieselbe dem Direktor Iffland solches in Gnaden zu erkennen und versichern ihn auf diesen Fall:

1. einen jährlichen Gehalt von 4 800 fl. in monatlichen Ratis zahlbar. Hiervon entrichtet die Herzogl. Kammerschreiberei-Kasse jährlich 2000 fl. und die Herzogl. Theaterkasse jährlich 2 800 fl.; auch erhält letztere Summe ihre besondere Versicherung auf denjenigen Beitrag, welchen die Herzogliche Rentkammer zur Unterhaltung der Musik und des Theaters zu leisten hat;
2. freie Wohnung und Stallung für 3 Pferde;

3. jährlich einen Eimer Ehrenwein;
4. jährlich im Sommer 40 Tage Reise-Urlaub;
5. jährlich die Fourage auf 2 Kutschenpferde;
6. Wenn Alter, Krankheit oder Veränderung des Theaters den Direktor Iffland außer Tätigkeit setzen sollten, hat derselbe eine jährliche Pension aus der Herzogl. Kammerschreiberei-Kasse zu beziehen, und zwar 2000 fl., wenn er solche im Lande verzehrt, hingegen, wenn er solche außerhalb Landes verzehren wollte, dann 1200 fl. Auch können ihm für diesen Pensionsgenuß keine andere Dienste zugemutet werden;
7. wenn Direktor Iffland mit Tode abgeht, erhält seine Witwe eine jährliche Pension von 1000 fl., wenn sie solche im Lande verzehrt, außerhalb Landes aber jährlich 600 fl. aus der Kammerschreiberei-Kasse;
8. werden ihm die Reise- und Transportkosten von Berlin hieher ersetzt."

In der Nacht vom 5. auf 6. August trat Iffland die Heimreise an. Er wurde vom Herzog, der ihm auch eine Antrittsaudienz gewährt hatte, am Vormittag des 5. zur Verabschiedung empfangen. Der Fürst, der keine Gastrolle des gefeierten Mimen versäumt hatte, gab ihm auch sonst mancherlei Beweise seiner Gunst. So durfte er sich das seit 1804 Monrepos genannte, reizende herzogliche Seeschloß unweit von Ludwigsburg zeigen lassen, zu dem der Zutritt sonst nicht leicht zu erlangen war. Und auf besonderen Wunsch erhielt Iffland die Herzogliche Hausmedaille; sie scheint kaum je vergeben worden zu sein, denn der Herzog zweifelte anfangs, ob sich ein Exemplar finden lasse. Iffland war Hofmann genug, um seinerseits sich mit feinen Mitteln die fürstliche Huld zu verdienen. Als er nach seinem ersten Auftreten als Pygmalion hervorgerufen wurde, brachte er „in einer glücklichen Wendung mit seinem Dank für das Mitgefühl des Publikums zugleich den Dank des letzteren für den, der ihn hierher berufen", zum Ausdruck („Allg. Ztg." 1802, S. 724). Auch in der Stuttgarter vornehmen Gesellschaft bewegte sich Iffland, der das Französische mit großer Leichtigkeit sprach, aufs sicherste, und Therese Huber, deren oben erwähntem Brief wir nähere Nachrichten darüber danken, rühmt die Liebenswürdigkeit seiner interessanten Persönlichkeit mit lebhaft beredten Worten.

Iffland bekundete auch von Berlin aus seine fortgesetzte Teilnahme für das Stuttgarter Hoftheater. So empfahl er demselben im September 1802 eine zweite Sängerin. Ende Oktober konnte er dem

Intendanten von Mandelslohe mitteilen, daß die Entscheidung seines künftigen Schicksals nahe bevorstehe. „Ist mir lieb gewesen, einzusehen“, lautete Herzog Friedrichs Randbemerkung zu Mandelslohes Bericht. Aber im Januar 1803 erfolgte dann die endgültige Absage. Er habe bei Gelegenheit der Ausstellungen und Beschränkungen, die man ihm bei Uebergabe der letzten Rechnung gemacht, seine Entlassung in Berlin nachgesucht, diese aber nicht, vielmehr die Abstellung aller seiner Beschwerden erhalten. Den Stuttgarter Vertrag in der Tasche, hatte Iffland auf die Entschließungen seiner vorgesetzten Behörden einen Druck ausüben können. Daß er diese günstige Lage ausgenutzt hat, darf ihm durchaus nicht verdacht werden. Es ist ja heute noch, nicht nur in Künstler-, sondern auch in akademischen und sonstigen Kreisen allgemein üblich, die einheimische Stellung durch auswärtige Berufungen zu verbessern. Von einem unehrlichen Doppelspiel kann keine Rede sein, da ja Iffland von Anfang an den ganzen Sachverhalt in Stuttgart unumwunden dargelegt hatte.

Diesen Erwägungen konnte sich auch Herzog Friedrich nicht entziehen, wie unerwünscht ihm die Wendung der Dinge sein mochte. Er hegte denn auch keinen bleibenden Groll gegen Iffland. Vielmehr nahm er das Anerbieten des Künstlers, in Stuttgart abermals zu gastieren, mit Vergnügen an. Am 22. Oktober 1803 berichtete Intendant von Mandelslohe seinem inzwischen zum Kurfürsten erhobenen Herrn darüber also:

„Der Schauspieldirektor Iffland zu Berlin wünscht nach der angeschlossenen Erklärung das Glück zu genießen, vor Euer Kurfürstlichen Durchlaucht auf dem hiesigen Theater in dem Laufe des künftigen Sommers spielen zu dürfen. Er bezeichnet hierzu den Monat Junius oder Julius, bestimmt das Honorar, welches im verflossenen Jahr neben der auch diesmal angesprochenen freien Wohnung 3630 fl. betrug, auf 2200 fl. und erbietet sich daneben zu Konsultationen über den Gang der Theaterangelegenheiten. Von Euer Kurfürstlichen Durchlaucht höchstem Ermessen hängt es ab, welche Rückantwort ich dem Direktor Iffland geben soll. Ich erlaube mir dabei nur die einzige Bemerkung, wie es nicht unmöglich sein dürfte, diesen so vorzüglichen Schauspieler dahin zu bewegen, daß derselbe alle Jahre eine ähnliche Reise unter den angegebenen, wie mich dünkt, billigen Bedingungen unternehme, und daß die Konsultationen zum großen Nutzen des Theaters, vorzüglich auch auf alle zu gebenden neuen Stücke ausgedehnt werden könnten, so daß in dieser Hinsicht das hiesige Hoftheater gleichen Schritt mit dem

Berliner Nationaltheater halten würde. Zu Rechtfertigung seines Benehmens nach seiner Entfernung von hier, hat Iffland die hier angeschlossenen Aktenstücke[2]) abschriftlich mir mitgeteilt. Sie scheinen in mancher Hinsicht Interesse zu haben und zeigen insbesondere, mit welcher Aufmerksamkeit des Königs von Preußen Majestät die Angelegenheiten des sich selbst und ohne Königlichen Zuschuß unterhaltenden Nationaltheaters behandelt. Ich habe daher geglaubt, sie Euer Kurfürstlichen Durchlaucht zur höchsten Einsicht vorlegen zu müssen."

Darauf dekretierte Kurfürst Friedrich:

„Wegen Ankunft des Iffland auf künftigen Sommer die vorgeschlagenen Bedingungen genehmigt. Auch der Versuch wegen einer jährlichen Reise zu unternehmen."

Nach mancherlei Unterhandlungen durch berufene und unberufene Mittelsmänner fragte Iffland im Juni 1804 unmittelbar bei Mandelslohe an, ob man ihm für einen dreiwöchigen Aufenthalt 150 Karlin (= 1650 fl.) nebst freier Wohnung zugestehe. Der Kurfürst genehmigte am 24. Juni durch Randerlaß „recht gerne" die Bedingungen. Iffland sollte jedoch erst ganz Ende Juli kommen, da er, der Kurfürst, erst am 30. Juli seine Reise endigen werde. Wie sehr der Beherrscher Württembergs Iffland geschätzt hat, geht auch daraus hervor, daß er den Brief des Intendanten an jenen persönlich durchkorrigierte und dabei die schmeichelhafte Schlußwendung anbrachte: „und hoffe ich, Euer Wohlgeboren überzeugt glauben zu können, daß Stuttgart Herrn Iffland mit der Sehnsucht entgegensieht, mit welcher ich die Gesinnung der ausgezeichneten Wertschätzung verbinde, deren Versicherung mir persönlich zu wiederholen besonders angenehm sein wird."

Am 11. August 1804 traf Iffland in Stuttgart ein. Da über die Zimmer in der Akademie, die er 1802 innegehabt hatte, mittlerweile anders verfügt worden war, befahl der Kurfürst, für ihn ein Quartier in der Stadt zu mieten. Ein solches fand sich „in dem Kaufmannshause der Gebrüder Landauer auf dem Graben (jetzige Königstraße): 4 möblierte Zimmer, ein Schlafkabinett, 3 ganz fertige Betten und eine Küche, alles auf der Bel-Etage."

Da der Kurfürst sich keine der Ifflandschen Gastdarstellungen entgehen lassen wollte und doch nicht von seiner Sommerresidenz Ludwigsburg aus zu jeder Vorstellung nach Stuttgart fahren mochte,

---

[2]) die sich leider so wenig wie die übrigen Briefe Ifflands in dieser Angelegenheit erhalten haben.

wurde ein Teil der Aufführungen in das niedliche Ludwigsburger Schloßtheater verlegt, dessen Bühne freilich für anspruchsvollere Stücke keinen Raum bot. Der Spielplan gestaltete sich schließlich folgendermaßen:

1. Dienstag, den 14. August in Stuttgart: Abbé de l'Epée in dem gleichnamigen (in Stuttgart unter dem Titel „Der Taubstumme" gegebenen) Drama Kotzebues nach Bouilly;
2. Mittwoch, den 15. August in Ludwigsburg: Graf in Babo's Lustspiel „Der Puls" und Dr. Treumund in dem Einakter „Die eheliche Probe";
3. Freitag, den 17. August in Stuttgart: Nathan in Lessings Drama;
4. Samstag, den 18. August in Ludwigsburg: Langsalm in Kotzebues Lustspiel „Der Wirrwar";
5. Sonntag, den 19. August in Stuttgart: Langsalm;
6. Montag, den 20. August in Stuttgart: Haushofmeister Constant in „Selbstbeherrschung" von Iffland;
7. Dienstag, den 21. August in Stuttgart: Hofrat Stahl in „Der Hausfriede" von Iffland;
8. Mittwoch, den 22. August in Ludwigsburg: Geheimer Rat Seeger in „Die Erinnerung" von Iffland;
9. Freitag, den 24. August in Stuttgart:[8]) Regulus in Collins gleichnamiger Tragödie;
10. Samstag, den 25. August in Ludwigsburg: Dominik in „Der Essigmann mit seinem Schubkarren" von Mercier und Graf Braunstädt in Jüngers Einakter „Die Komödie aus dem Stegreife";
11. Sonntag, den 26. August in Stuttgart: dieselben zwei Rollen;
12. Montag, den 27. August in Stuttgart: Graf Wodemar in „Der deutsche Hausvater" von O. v. Gemmingen;
13. Dienstag, den 28. August in Stuttgart: Baron Sturz in „Die beschämte Eifersucht", Lustspiel von Johanna v. Weißenthurn, und Bergheim in dem Einakter „Der gutherzige Alte" von Florian;
14. Mittwoch, den 29. August in Ludwigsburg: Hofrat Stahl in „Der Hausfriede" von Iffland.

Wir sind über Ifflands zweites Stuttgarter Gastspiel nicht so gut wie über sein erstes durch Kritiken unterrichtet, aber über den Erfolg

---

[8]) Diese Vorstellung fand im großen Opernhaus statt, die übrigen Stuttgarter Vorstellungen im kleinen Schauspielhaus, das an Stelle des im September 1802 abgebrannten, neu eingerichtet worden war.

desselben kann kein Zweifel bestehen. Das geht schon daraus hervor, daß er binnen 16 Tagen vierzehnmal auftrat, unter welchen Vorstellungen mehrere unvorhergesehene und eben infolge des Zudrangs eingeschobene waren. Der „Schwäbische Merkur" („Schwäbische Chronik" vom 30. August 1804, S. 344) widmete dem Künstler wiederum Abschiedsworte: „Stuttgart, den 29. August. Der Königlich preußische Schauspieldirektor Iffland, welcher sich gestern zum letztenmal auf dem Theater in Stuttgart gezeigt hat und heute abends zum letztenmal in dem Theater zu Ludwigsburg auftritt und während seiner Anwesenheit in beiden Städten wieder den größten und allgemeinsten Beifall eingeerntet hat, reist nun nach Mannheim, wo er übermorgen Abend als Wilhelm Tell auftreten und dann noch etwa 10 Vorstellungen geben wird." Iffland, der schließlich ein Honorar von 2200 fl. (also 20, nicht 15 Karlin) erhielt, sprach beim Abschied die Hoffnung aus, in einem oder zwei Jahren wieder vor dem Kurfürsten auftreten zu dürfen.

Diese Hoffnung verwirklichte sich jedoch nicht, obgleich in den nächsten Jahren auf besonderen Wunsch des nunmehrigen Königs Friedrich von Württemberg neue Gastspielverhandlungen angeknüpft wurden. Warum sie sich zerschlagen haben, ist nicht bekannt. Doch hörten die geschäftlichen Beziehungen zwischen Iffland und dem Stuttgarter Hoftheater niemals ganz auf. Sie waren ja schon durch Ifflands Eigenschaft als beliebter dramatischer Autor bedingt. Im August 1805 nahm die Stuttgarter Intendanz seine Vermittlung in Anspruch, um dem Berliner Tenoristen Eunicke Urlaub für ein längeres Gastspiel auszuwirken, das jedoch nicht zustande kam. Im Oktober 1807 erbat sich Iffland Kopien im kleinen einiger Colombaschen und anderer Dekorationen des Stuttgarter Opernhauses; da die Theaterdirektion diese seltenen Schätze für sich allein behalten wollte, überging sie den Wunsch mit Stillschweigen.

Endlich ist noch von einem kleinen Nachspiel nach dem Tode des Künstlers zu berichten. Seine Berliner Kollegin, die berühmte Schauspielerin Bethmann, die übrigens kurze Zeit nach ihm aus dem Leben geschieden ist, bemühte sich um ein bleibendes Ehrendenkmal für den verstorbenen Generaldirektor des Berliner Nationaltheaters, wozu sie die Genehmigung des Königs von Preußen erhielt. Sie wandte sich in dieser Angelegenheit auch an die württembergische Hoftheaterintendanz, aus deren Bericht an König Friedrich vom 21. Januar 1815 Nachstehendes entnommen ist: „Sie (die Bethmann) wünscht, daß alle deutschen Bühnen hieran teilnehmen, und schlägt zu dem Ende vor, daß

alle Theater am 19. April d. J., als an Ifflands Geburtstag, eine Vorstellung geben und die Einnahme zu diesem Zwecke bestimmen möchten. Die Namen derjenigen Bühnen, welche dieses Vorhaben unterstützen, sollen auf einer Marmortafel an dem Monumente eingegraben werden. Die Schauspielerin Bethmann stützt ihre Bitte an Eure Königliche Majestät um die Allerhöchste Mitwirkung zu Erreichung ihrer Absicht auf die huldvollen Gesinnnungen, deren der verstorbene Direktor Iffland von Allerhöchstdenselben bei seinen gegebenen Gastrollen gewürdigt worden sei."

Das Schriftstück trägt von königlicher Hand den kurzen Vermerk: „Abgewiesen."

Rücksichten der Sparsamkeit mögen dafür in erster Linie maßgebend gewesen sein. Vielleicht aber dürfen wir in der Ablehnung doch auch den Rest einer kleinen Verstimmung erblicken, die bei dem Monarchen darüber zurückgeblieben war, daß sich Iffland nicht für ein ständiges Verhältnis zur Stuttgarter Hofbühne hatte gewinnen lassen.

Pius Alexander Wolff.

Neue Beiträge zu seinem Leben und Wirken.

Von Werner Deetjen.

Im Herbst des Jahres 1811 hatten mehrere männliche Mitglieder des Weimarer Hoftheaters ein Gesuch an Goethe gerichtet, sie von der Verpflichtung, in Opern und Schauspielen als Statisten mitzuwirken, zu entbinden, waren aber abschlägig beschieden worden. Entrüstet darüber, wandte sich Pius Alexander Wolff, Goethes liebster und bedeutendster Schüler, in einem persönlichen Schreiben an die Hoftheaterkommission, in dem er unter Hinweis auf die Vorrechte, die ein anderes Mitglied der Bühne, der Sänger Karl Strohmeyer, genoß, noch einmal für sich die Befreiung von den ihm unwürdig erscheinenden Statistendiensten erbat.[1] Goethe fühlte sich durch den Ton seines Briefes verletzt und legte diesen unbeantwortet zu den Akten.

Im Jahre 1812 scheinen Wolff und seine Frau, da ihr Vertrag ablief, sich mit dem Gedanken getragen zu haben, Weimar zu verlassen. Weil man das Künstlerpaar nicht entbehren mochte, kam man ihren Forderungen entgegen. Welcher Art diese waren, lehrt der folgende, bisher ungedruckte Brief Wolffs,[2] der ein helles Licht auf einige am Weimarer Hoftheater jener Zeit herrschende Zustände wirft:

Einer Herzogl. Hof-Theater-Directions-Commission.

gnädige Gesinnungen, so hochdieselbe in dem gestrigen Schreiben an uns geäußert, sind uns sehr schmeichelhaft und so wie wir es nicht verkennen, daß Eine Herzogliche Hof-Theater-Directions-Comission gütigst bemüht ist unsere Wünsche zu erfüllen, wünschte ich auch dagegen überzeugen zu können, daß nicht Eigensinn, oder

[1] Martersteig, Pius Alexander Wolff. Ein biographischer Beitrag zur Theater- und Literaturgeschichte. Leipzig C. Fernau. 1879. S. 75 ff.
[2] Im Besitz der Großherzoglichen Bibliothek zu Weimar (ungedruckt).

zufällige Gelegenheit unsere Laage zu vertauschen, mich leitet; nein; wir ziehen die Ehre unter der hiesigen Direction zu stehen jeden andern Vortheilen vor, und würden uns mit schwerem Herzen von Weimar trennen. Aber was ich nun in vielen Jahren mit dem peinlichsten Gefühl überwunden, und die Verhöhnungen, vorzüglich von Herrn Brizzi,[3]) die ich hierüber ertragen, haben mir einen festen Grundsatz gegeben. Ich würde auch gewiß kein Wort über Nr. 1 gesagt haben, wenn ich nicht recht gut einsähe, wie leicht diesem Statisten-Wesen abzuhelfen sei. Ich kenne kein Schauspiel, wo nicht mit geringer Ausgabe, und etwas Mühe von Seiten der Regie gewöhnliche Statisten die Stelle des Schauspielers ersetzen könnten, aber ich kenne viele Schauspiele, wo ich froh gewesen wäre, und viel darum gegeben hätte, wenn gewöhnliche Statisten die Stelle der Schauspieler vertreten hätten. Das kann nur der Darstellende selbst fühlen, wie störend und nachtheilig es ist, wenn Statisten sich nicht ruhig verhalten, und diese Ruhe wird nie erreicht werden, wenn Schauspieler zu solchem Behuf gebraucht werden. Der Unreinlichkeit der Kleider[4]) erwähne ich nicht, die manchmal so groß ist, daß sie allein ein Grund wäre, Leute von nicht ganz gemeiner Herkunft mit solchen Zumuthungen zu verschonen. Ich sehe auch nicht ein, warum Eine Herzogliche Hof-Theater-Directions-Commission sollte verbunden sein, eine solche gnädige Dispensation allen Mitgliedern zu schenken. Wenn bloß diejenigen Mitglieder dispensiert sind, welche 9 Jahre der Bühne Dienste geleistet haben, so trifft es unter den Damen, außer meiner Frau, nur Mad. Beck,[5]) und unter uns Männern, sind noch mehr, als nötig ist, übrig.

Genug, ich sehe die Möglichkeit deutlich ein, und würde die Gewährung dieser Bitte mit unendlichem Dank erkennen.

Bei 2) wiederhole ich die Bemerkung, daß wir nicht mehr Vortheil von 14 Wochen als ein anderes Mitglied von 7 Wochen haben. Wir wollen aber hierin gern 4 Wochen opfern, wenn Eine Herzogliche Hof-Theater-Directions-Commission im ersten und im letzten Jahre unseres neuen Contractes eine Reise gnädigst bewilligt. Daß wir keine Zeit verlangen werden, wo wir nicht leicht entbehrlich sind, und deßhalb die Genehmigung Einer Herzoglichen Hof-

[3]) Antonio Brizzi, Opernsänger (1774—1830).

[4]) Auf diesen Punkt hatte Wolff bereits in seinem Briefe vom 7. September 1811 hingewiesen (vgl. Martersteig S. 76).

[5]) 1756—1833, seit 1794 Mitglied des Weimarer Hoftheaters.

Theater-Directions-Commission jedesmal erwarten müssen, versteht sich von selbst.

Bei Nr. 4) erlaube ich mir die Bemerkung, daß die zugesagte Summe zu Verbesserung der Garderobe meiner Frau, auch, wie das vorige mal, sie nicht verbinde, alle Kleider sich anzuschaffen, sondern bei ungewöhnlichen Costumen immer auf Theater-Kleider Anspruch machen könne, daß sie selbst in ihren Forderungen mäßig ist, beweißt, daß sie im Verlauf vergangener 3 Jahre nur zu der Rolle der Dina, und der Julie, etwas verlangte, und auch in diesen Rollen die kostbarsten Costume selbst besorgte.

Da es sich bloß noch an der Vereinigung über erwähnte 2 Puncte stößt, so bitte ich auch hierüber um baldige gnädige Entscheidung, so wie ich für die schnelle Mittheilung der heutigen gnädigen Resolution gehorsamst dancke.

Mit der vollkommensten Hochachtung verharrend

Einer Herzogl. Hof-Theater-Directions-Commission

unterthäniger Diener

Wolff.

Weimar, den 27. September 1812.

Seinem Vorschlage entsprechend, wurde verfügt:[6]) „Künftig sind diejenigen Mitglieder des hiesigen Hof-Theaters, welche die ersten Fächer besetzen und 9 Jahre beim Theater angestellt sind, mithin auch Herr und Madam Wolff von Statistendiensten befreyt." Auch über die übrigen Punkte scheint eine Einigung erzielt worden zu sein, so daß der Vertrag verlängert wurde.

Obwohl dadurch das alte, auf gegenseitigem Vertrauen beruhende Verhältnis zwischen Goethe und den Wolffs wiederhergestellt worden war, traten doch bald neue Mißhelligkeiten ein, die im Laufe der Zeit so zunahmen, daß das Künstlerpaar nach weiteren drei Jahren auf eine abermalige Verlängerung des Weimarer Vertrages verzichtete und im März 1816 einem Ruf an das Berliner Hoftheater folgte.

Hier wurde Wolff, nachdem er anfangs manchen Widerstand zu überwinden hatte, allmählich nicht allein als Schauspieler, sondern auch als Dichter geschätzt. Gleich in seinem ersten Berliner Winter gab man das 1814 erschienene einaktige Drama „Pflicht um Pflicht oder die großmüthigen Freunde"[7]) und im nächsten das gleichfalls

---

[6]) Martersteig S. 77.

[7]) Dramatische Spiele. Berlin. Duncker und Humblot. 1823. Bd. I, S. 1 ff.

14*

einaktige Schauspiel „Treue siegt in Liebesnetzen".[8]) Der Wunsch, das letztere Werk auch an der Dresdener Hofbühne aufgeführt zu wissen, veranlaßte ihn zu einem Briefe[9]) an den ihm von Weimar wohlbekannten Archäologen Karl August Böttiger, der sich seit 1806 in der sächsischen Residenz befand:

Berlin, den 16. December 1817.

Antwortlich auf Ihren lieben Brief vom 6. dieses, mein hochverehrter, gütiger Freund, kann ich mich wohl an Niemand besser wenden, als Sie selbst um Madame Schirmer[10]) zu bewegen, daß sie meine Zama sich zu eigen mache, zugleich aber auch die Mirza an den Strahlen ihres Talentes erwärme; denn ich brauche Ihnen wohl nicht zu sagen, daß mir an dem Contrast dieser beiden verliebten Dämchen sehr viel liegt. Ich bin überzeugt, Sie thun es mir zu Gefallen, Madame Schirmer für mein Stück zu interessiren, und Madame Schirmer thut es Ihnen zu Gefallen, so ist die Sache richtig. Ihr Urtheil, mein hochverehrter Herr, hat mich belehrt, und ich werde es mir für die Folge ad notam nehmen, gegen den Richterspruch, der aus Ihrem Munde kömmt, wird nicht gestritten, er wird befolgt.

Es war freilich meine Absicht, in dem Herrmann, die Rechtlichkeit und Ueberzeugung, daß man gegen seine Neigung, seiner Pflicht folgen könne oder solle, darzustellen, und in so fern darf ihm sein Vaterland und sein eheliches Verhältniß nicht lockend erscheinen, weil er sonst für seine Entsagung anderwärts Befriedigung fände, ich wollte meinen 3 Personen allen das Messer in die Hand geben, und Gründe, allenfalls solches sich in die Brust zu stoßen, aber eines durch das andere daran verhindern. Vielleicht, daß, wenn Sie mit den Darstellern in Dresden darüber sprechen, kömmt bei der Vorstellung manches zum Vorschein, was eben nicht in Worten ausgedrückt ist, und ich sehe wohl ein, daß ein Schauspieler, wenn er für's Theater schreibt, darauf sehr zu achten hat, daß er sich als Schauspieler dabei vergißt. — Die Aufführung hier ist nicht un-

---

[8]) Jahrbuch deutscher Bühnenspiele Hrsg. von Carl v. Holtei. Siebenter Jahrgang für 1828. In der Vereinsbuchhandlung. Berlin, 1828. S. 75 ff.

[9]) Zuerst durch Z. Funck in der Zeitschrift „Der Telegraph" (1840, Nr. 181) mitgeteilt. An dieser entlegenen Stelle entging das Schreiben gleich den folgenden der Kenntnis Martersteigs.

[10]) Friederike Schirmer, geb. Christ (1785—1833), seit 1809 am Dresdener Hoftheater.

günstig aufgenommen worden, das heißt: es ist ein paarmal applaudirt worden, aber in unserm großen Opernhaus wurde es nicht halb verstanden, und just bei diesem Stückchen kömmt alles darauf an, daß kein Wort verloren gehe. Ich habe es deßhalb nicht wiederholt, so sehr ich von allen Seiten darum angegangen bin, und verspare mir's auf unser kleineres neues Haus. Aber andere Bühnen gähnen die Zuschauer nicht so weit an, wie unsere, und nicht alle Ohren sind so von Trompeten und Pauken betäubt, wie die hiesigen; ich bitte daher sehr um die Aufführung in Dresden.

Das Engagement der Mad. Dohs und Werdy[11]) hat uns sehr überrascht. Das hätte ich mir nicht träumen lassen und sehe nicht ein, wie es bestehen soll, so wie ich Ihr Theater kenne.

Nach Briefen aus Weimar wird das Theater dort immer schlechter. So hat denn alles in der Welt nur eine Epoche, nichts einen Bestand, — das ist traurig!

Meine Frau empfiehlt sich Ihrem Andenken bestens, und ich verbleibe mit herzlicher Hochachtung und Verehrung der

Ihrige

Wolff.

Im Frühjahr 1822 kamen Wolff und seine Frau zu einem Gastspiel nach Dresden. Die Hofbühne, die einige Zeit geschlossen gewesen war, wurde am 10. April mit Goethes „Iphigenie“ wieder eröffnet.[12]) Wolff gab den Orest, seine Gattin die Iphigenie. Böttiger schrieb für die Abendzeitung eine ausführliche Besprechung,[13]) die von hoher Bewunderung erfüllt war und nur eine kleine Ausstellung enthielt; der Kritiker vermißte in der Szene, in der Orest glaubt, im Elysium zu sein,[14]) „beim Erblicken der nun auf immer Ausgesöhnten die wonnige Gier des Zuschauers, beim phantastischen Eintritt in ihren Kreis das gesteigerte Entzücken“. Auf besonderen Wunsch Böttigers legte auch Dr. Kortemeyer, ein ihm befreundeter „tüchtiger Theaterkenner“, in zwei Briefen an diesen die Eindrücke nieder, die er von dem Dresdener Gastspiel des Wolffschen Paares in sich aufgenommen

[11]) Friederike Margarete Dohs (1777—1839), die jahrelang in Weimar gewirkt hatte, heiratete in zweiter Ehe Friedrich August Werdy (1770 bis 1847) und ging mit ihm nach verschiedenen Gastspielreisen an die Dresdener Hofbühne.

[12]) Martersteig S. 154.

[13]) 1822, Nr. 93 und 94.

[14]) III, 3.

hatte. Wenn wir Goethes an Eckermann gerichtetes Wort[15]) erwägen, daß er unter den Weimarer Schauspielern Wolff allein als seinen Schüler bezeichnen könne, da dieser ganz in seine Maximen eingedrungen war und in seinem Sinne handelte, so müssen uns zeitgenössische Charakteristiken von Wolffs Spiel von besonderem Werte sein, und so sei es mir gestattet, auch die nicht allgemein zugänglichen[16]) Berichte Kortemeyers, dessen Urteil sachlich und unbestochen erscheint, hier noch einmal wiederzugeben:

„Dresden, den 11. April 1822.

Diesmal, verehrter Herr Hofrath, hatte ich Sie in Verdacht wegen früherer Bekanntschaft und großen Rufs des Wolff'schen Künstlerpaars, der unbedingte Lobredner der Gäste zu werden. Diesen Verdacht und das dadurch Ihnen angethane Unrecht bitte ich Ihnen hiermit ab und versichere, daß ich gestern Abend das Schauspiel verlassen habe, ohne meine Erwartungen erfüllt zu sehen.

Beide Gäste sind höchst achtenswerth — wegen vorherrschenden Studiums — minder bedeutungsvoll wegen gänzlichen Mangels des schönen Amalgamas von Natur und Kunst, prämeditirt und bemessen. Die Wirkung dieses Studiums ist größer bei ihm, als bei ihr, da sie mit einer kraftlosen Stimme zu kämpfen hat, deren Grundton noch übrigens klagend und weinerlich ist, dadurch aber zu einer Monotonie führt, die wenigstens mir zuletzt den Genuß verleidet hat. Ihr Gelungenstes war mir die Erzählung der alten Mythe im ersten Akte,[17]) da trotz der gerügten Mängel der Verstand mit Licht- und Schattenparthien in diesem Vortrage vortrefflich wechselte. Ich überlasse Ihnen die Aufzählung dieser Parthien. Sie sind der Hervorhebung werth, da wir sie in den früheren Darstellungen dieses Stücks vermißt haben. Im Fortgange des Spiels hat mich nichts wieder so angesprochen. Das alte Parzenlied am Schlusse des vierten Aktes sollte freilich, der Absicht der Künstlerin gemäß, durch die besondere, am Altare gewählte Stellung, gleichsam einen eigenen Rahmen erhalten, der es von dem Uebrigen oder im Ganzen auszuscheiden vermögte, — aber einmal war alles zu gesucht und dann konnte auch die Sprache uns das Schauerliche jenes Liedes nicht versinnlichen.

---

[15]) Sonnabend, den 11. Oktober 1828.

[16]) Der Telegraph. 1840. Nr. 183, s. oben

[17]) I, 3, V. 300 ff.

Die Deklamation selbst war oft zu gewichtig, der Vers zu hochgeehrt und Alles zur höchsten Bedeutung mit Absicht gesteigert."[18])

Wenn wir früher einen zu wenig idealisirten Orestes sahen, so erblickten wir jetzt einen, der künstlich und rhetorisch alle Minen springen ließ, um die größten Wirkungen zu erzielen. Kurios, daß wir Dresdener zu zwei Elementen getrieben worden, ohne daß sich Jemand gefunden, der uns diese Enden schön hätte zu verknüpfen gewußt! In dem dumpfen und feierlichen Auftreten des Orestes verschwand mir zu sehr das Bild des Jünglings und in den großen Momenten der Erzählung seiner Greuelthat und Darstellung seines von den Furien geängsteten Gewissens,[19]) war alles weniger Verschmelzung, allmähliger Uebergang aus einem Zustand in den andern, als Nebeneinanderstellung schroffer Gegensätze, oft des leisesten Anklangs, neben dem Donner der Stimme, die darum oft mit der Stellung zusammen, absichtlich gewählt waren, um Erschütterung und Ergreifung zu bewirken.[20])

Vieles war geschmackvoll, verständig, schön zu nennen, und doch hat es mir nicht die Begeisterung, die ich fast nach jedem Spiele der Schröder[21]) empfunden, erwecken können. Diese ist und bleibt für mich, und wohl auch für Jeden, dem der Sinn für diese Kunst nur einigermaßen aufgegangen, im Trauerspiele die erste und einzige jetzt lebende deutsche Künstlerin. Ich wünschte mir eine Rolle zwei Mal von Beiden zu sehen, um aufzumerken, ob nicht gewisse studirte Lichtpunkte grade so und nicht anders, wie früher, zurückkehren würden.

Vom Lustspiel verspreche ich mir von ihr wenig, weil der Grundton ihrer Sprache keines fröhlichen Lauts fähig zu seyn scheint. Ungeachtet derselben Absichtlichkeit und Bemessenheit, die

[18]) J. Funck bemerkt dazu: „Wäre wohl ganz recht, wenn nur die Absicht — ein Fehler der Weimarschen Schule (vielmehr Schüler) — nicht stets zu deutlich hervorblickte! Und auch das ginge in der Tragödie allenfalls noch an; ließe man nur das Schau- und Lustspiel damit verschont."

[19]) III, 1.

[20]) J. Funck bemerkt dazu: „Das war auch Ifflands Methode, gegen die ich mich mißbilligend einst einmal erklärte, es aber nicht zum zweiten Male wagte. ‚Lehren Sie mir die Kunst,' sagte er, ‚zu vergessen, daß ich vor einem Publikum, einer Masse, die ergriffen seyn will, spiele, und Sie sollen nicht wieder zu klagen haben.'"

[21]) Sophie Schröder, geb. Bürger (1781—1868).

das Spiel der Maas[22]) charakterisierte, ist mir deren Art des Vortrags angenehmer gewesen, als der derzeitigen Künstlerin, da die erstere mehr Mittel und Brustton, diese aber nichts als hohe und dünne Kopftöne hat.

Hier ist meine Ansicht ungeschminkt und zugleich mein Dank für das wohlwollende Andenken.

Mit Hochachtung Ihr

Ergebenster
Kortemeyer.

In Schillers „Maria Stuart" gab Wolff den Leicester, Frau Wolff die Königin Elisabeth, in Kotzebues „Eifersüchtiger Ehefrau" Wolff den Regierungsrat von Uhlen, seine Frau dessen Gattin, und in den „Beiden Klingsberg" desselben Verfassers Wolff den alten Grafen. Kortemeyer urteilt über diese Darbietungen wie folgt:

Dresden, den 18. April 1822.

Unsere Gäste habe ich in Maria Stuart gesehen. Von dieser Elisabeth haben Sie treffend geurtheilt. Sie war weiblich, geschmeidig und gefällig; die Wiener Künstlerin dagegen schroff. Vielleicht war auch Letzterer ihre körperliche Gestaltung im Wege. Herrlich war die beinahe frömmelnde Demuth, mit der sie im vierten Akte sich über harte Pflicht beklagt und resigniren will,[23]) — herrlich in Verbindung mit dem Losbrechen, sobald sie allein ist und im Monologe die Maske ablegt.[24]) Vortrefflich war in der Schlußscene die affektirte Mißbilligung der Hinrichtung der Stuart gegen Shrewsbury. Mit einem Worte — diese Elisabeth war vortrefflich und ich stelle sie hoch über ihre Iphigenie.

Nicht so bin ich wegen des Leicester mit Ihnen einverstanden. Die Sprache war mir etwas zu breit, oft bedächtig und demonstrirend, wodurch das Vornehme verschwindet. Es ist doch etwas Eigenes um diesen Ton auf der Bretterwelt. Ob er schon in nichts als Kürze und Präcision bestehet, so können sich doch Wenige

[22]) Wilhelmine Maas, eine Schülerin der Friederike Unzelmann, gehörte 1805 kurze Zeit dem Weimarer Hoftheater an. Funck bemerkt dazu: „Nicht die Seele der Maas — dieses weiblichen Fleck —, sondern ihr wundervolles Sprachorgan, dem schon an sich eine Seele inne wohnte, spielte fast jede Rolle zur Genüge, ohne weitere Zuthat ihrer Kunst. Und das zu ihrem Glück." Im März hatte die Maas drei Gastrollen in Dresden gegeben.

[23]) IV, 9.

[24]) IV, 10.

ihn aneignen. Als Beispiel erinnere ich mich jetzt nur der Scene mit Mortimer, wo dieser den gewaltigen Lord zum Anfang des Vertrauens auffordert.[25]) Der Künstler ging zum Tische, lehnte sich rückwärts an solchen und sprach nun langsam das Bekenntniß seiner Schwäche. Ein leises Achselzucken und ein flüchtiges Sich-selbstbedauern, meine ich, wäre wohl dem glatten Hofmanne anständiger gewesen. — Als Burleigh ihm Vorwürfe macht über das Hinlocken der Königin nach Fotheringhay,[26]) stellt er sich ebenfalls am Tisch, ist höchst bestürzt und kämpft sogar um eine aufrechte Haltung. Das ist zu viel. Dieser Proteus gleicht der Elisabeth, läßt Andere nicht in sein Inneres sehen; deshalb ist der darauf folgende Monolog[27]) gemacht. Da erst soll seiner Furcht, seinen Besorgnissen Raum gegeben werden. — Mortimer's Preisgebung mit den Worten: „Das will ich!“[28]) war bedeutungsvoll. Sollte aber damit, und um Effekt zu bewirken, nicht auch die Wahrheit aufgeopfert worden seyn? Dieser Ausdruck war der Nachhall der Bedächtlichkeit, denn es war ruhig gesprochen. Psychologisch aber giebt der Mensch, dem nach einigem Nachsinnen schnell eine Idee, ein Entschluß entstehet, diese auch kurz und schnell, im festen und raschen Ton zu erkennen. Ich kann mich deshalb von der Richtigkeit dieses Spiels nicht überzeugen. Noch muß ich bemerken, daß er nach einigem Nachsinnen und nachdem der Entschluß gefaßt, den Mortimer eine ziemliche Pause mit Augen gleichsam maß. Wozu das? Offenbar war der Zurüstung zu viel. Diese Keckheit der Seele, mit Mortimer's Anklage sich selbst zu retten, verlangt auch Keckheit im Spiel, und diese war mit jener langen, sehr langen Pause, Messung des Mortimer's mit seinen Blicken und den nun erst leise und bedächtig gesprochenen Worten: „Das will ich!“ verschwunden.

In seiner Rechtfertigungsscene mit der Königin[29]) war er durchaus zu weich, demüthig, bittend. Ich weiß es wohl, daß er anders mit der Königin, anders mit Burleigh spricht. Aber hier will er B e i d e n imponieren, B e i d e n durch eine affektirte Indignation gleichsam Sourdinen auffsetzen. Etwas stolz kann daher die Sprache auch schon gegen die Königin klingen, damit es nicht

[25]) II, 8.
[26]) IV, 3.
[27]) IV, 4.
[28]) D. 2793.
[29]) IV, 6.

auffällt, wenn diese ihm entgegnet: „Euch geziemt die stolze Sprache!“[30]) — Ließ sich der Künstler vom Dichter hier leiten, der demüthige Annäherung an die Elisabeth vorgeschrieben,[31]) warum nicht auch in jener Stelle mit Mortimer bei den Worten: „Das will ich!“ wo der Dichter ihren Ausdruck mit den Worten („plötzlich besonnen“) bezeichnet hat? — Sein Schlußmonolog[32]) war sehr gut.

An seinem Klingsberg habe ich wieder den Mangel an Vornehmheit zu rügen. Seine Sprache war nicht bloß langsam und bedächtig, sondern auch scharf artikulirend, ganz nach Art unsers Pauli,[33]) der ihn, meiner Ansicht nach, auch so gespielt haben würde. Seine Körperhaltung war nicht mehr gräflich, sondern etwas humplich und trippelnd. Man entschuldige das ja nicht mit seinem Podagra; dieser Klingsberg sucht das möglichst zu verbergen. Das zweimalige Stoßen des Kammermädchens mit dem Arme streifte an Gemeinheit. So gespielt, werden leicht die frivolen Sitten uns widerlich; die feine und geschmeidige Weise, mit der diese Menschen frivol sind, kann sie uns wohl nur im Spiele ergötzlich machen. — So wie die Schröder in vielen tragischen Rollen das Höchste erreicht hat, so hat es Christ[34]) in dieser. Er war ein alter Chevalier mit einem wahrhaft noblen air, nicht süßlich, sondern fein humoristisch. Sein oft strafender Ernst gegen den Sohn, bildete einen schönen Contrast mit seiner Galanterie. Seine Körperhaltung war wahrhaft gräflich, — nur in Sprache und Gesicht lag das Alter. Die Worte schlüpften ihm oft leicht und gefällig über die Lippen. Schöne Reminiscenz![35])

Den Regierungsrath Uhlen in der eifersüchtigen Ehefrau wünschte ich nicht gesehen zu haben. Wer das Stück gelesen oder schon gesehen hat, erwartet etwas Anderes. Was da liegt, ist dem Künstler zu unbedeutend, zu flach! Was thut er also? Er schafft

30) V. 2906.

31) Siehe die Bühnenbemerkung nach V. 2888.

32) V, 10.

33) Ludwig Ferdinand Pauli (1793—1841), seit 1818 im Verband des Dresdener Hoftheaters.

34) Josef Anton Christ (1744—1823), als Mitglied der Secondaschen Gesellschaft hatte er in Dresden große Erfolge errungen.

35) J. Funck bemerkt dazu: „Auch ich habe einer solchen mich zu erfreuen . . . . Die Schilderung ist durchweg treffend und wahr. Es ist nicht möglich, etwas Vollendeteres in Darstellung solcher Chevalier-Charaktere, wohin ich auch den Riccaut de la Marlinière in ‚Minna von Barnhelm‘ rechne, zu sehen, als wie sie der treffliche Christ ausführte, dieser wahre, ächte Menschendarsteller!“

sich selbst eine Rolle. Das schmeichelt seiner Künstlerehre und seinem Künstlerruhm, das ja eben im Produciren bestehen soll. Nur müssen seine Schöpfungen salvo jure der Wahrheit und Wahrscheinlichkeit bestehen können. — Dieser Regierungsrath ist weich, furchtsam, eingeschüchtert, aber nicht dumm. Herr Wolff spielt nicht einmal dümmlich, sondern wahrhaft dumm. Wie seine Frau meint, daß er ausgehen will, schreit oder kreischt er laut: „Ich will zu Hause bleiben!“[36]) gerade wie Peter in Menschenhaß und Reue.[37]) Wie er mit ihr fortgeht, ruft er seinem Bruder nicht gutmüthig, wie es seyn soll, sondern frichsend [?] worüber natürlich erschrecklich gelacht wird — zu: „ein ander Mal!“[38]) — Als ihn seine Frau schmeichelnd ausholen will und ihn an's Kinn greift,[39]) streckt er mit der dümmsten Miene den Kopf vorwärts. Als ihm das Fräulein von Bosen ihre Lage schildert, spricht er in der Angst, daß ihn seine Frau dabei überraschen mögte, ihre Reden oft nach und erregt lautes Gelächter, da doch sein Mitgefühl vorherrschend seyn sollte.[40]) — Als ihn der Bruder soweit gebracht, daß er seiner Frau männlich sich opponiren soll,[41]) spricht er nicht ernsthaft mit ihr, sondern ironisch spottend; (blos um es komischer zu machen), stottert aus Angst mitten in der Heftigkeit und poltert ihr doch wieder einige Worte höchst derb und gemein in's Gesicht hinein. Das ganze Spiel war ersonnen, um die Masse der Zuschauer tüchtig im Lachen zu erhalten. Auf d i e s e n Mann kann die Frau nicht eifersüchtig seyn, mithin fällt die ganze Idee des Stücks weg. Ich glaube, der Künstler hat gedacht, daß das Dresdener Publikum nur für derbes komisches Spiel und für Lazzis empfänglich ist. Seinen Zweck hat er erreicht und darum hat sich das Publikum bei dieser Darstellung nicht mündig bewiesen.

Zum Schluß die Bitte, mir ein Exemplar Ihrer Kritiken zukommen zu lassen und mir zu verzeihen, wenn auch alle diese Ansichten falsch seyn sollten.

Ihr ergebenster Freund

K o r t e m e y e r.

36) I, 8, ungenau angeführt.

37) Der Sohn des Haushofmeisters Bittermann.

38) Wie 36).

39) II, 2.

40) II, 3.

41) II, 9.

Funck erklärt zu diesen Ausführungen: „Ich kann nicht beurtheilen, ob die Kritik des Herrn K. über Wolff als Klingsberg und Uhlen nicht mit schonenderen Worten, die man für einen hochachtungswerthen Künstler gern bereit hält, hätte gegeben werden können; streng wahr scheint sie mir jedenfalls zu seyn, obwohl ich Wolff in beiden — überhaupt nie in einer an Komik gränzenden Rolle — sah. Ich kann mir nicht denken, wenn ich mir sein Bild wieder lebhaft vor Augen führe, daß er darin, ohne zur Karrikatur sich hinzuneigen, dürfte glücklich gewesen seyn. Ueberhaupt aber war es eine Eigenthümlichkeit Weimar'scher Schauspieler, — die nach Goethe's Ansicht und Willen sich bekanntlich in den divergirendsten Charakteren versuchen mußten — wenn sie den Kothurn verließen und auf dem Soccus einhergingen, sich in diesem allzu bequem, ja liederlich fühlten, und selbst im Lustspiele höherer Gattung nicht selten an das ganz Gemeine anstreiften. Der Grund scheint mir in dem Extreme zu liegen, dem sie in der Tragödie so wahr und wirkungsreich (das höchste Ideal vor Augen habend) huldigten, und nun auch im Lustspiele begegnen zu müssen glaubten, oder wohl auch unbewußt begegneten. Dann mag auch — namentlich bei Wolff — ein Mißtrauen in seine Vis comica schuld seyn, das den Meister-Darsteller eines Tasso, Orest und Posa glauben machte, der Versuch in einem entgegengesetzten Genre (das nun einmal jeder Künstler von Bedeutung betreten zu müssen glaubt, um seine Vielseitigkeit zu bewähren), werde ohne starke Farbenauftragung mißglücken, oder wenigstens wirkungslos vorübergehen. — Ich abstrahire diese Vermuthung aus den Leistungen des ebenfalls gediegenen Weimar'schen Schauspielers Becker[42]) — dem Prototyp eines Antonio, Burleigh und Domingo — von dem ich u. a. auch den alten Klingsberg sah, der ihn ebenfalls ganz so darstellte, wie er in diesem Briefe bei Wolff beschrieben und sich fast nie in dergleichen Rollen vor dem Fehler des Karrikirens zu bewahren wußte. Meine deßhalb mit diesem höchst gebildeten, mir befreundeten Manne 1805 und 1806 geführten Gespräche bestätigen die eben geäußerte Bemerkung, die ich um so eher Wolff vindiciren zu dürfen glaubte, als diesem Becker damals als Vorbild galt."

Diese Briefe geben uns einen guten Begriff, wie die von Goethe geschulten Künstler ihre Rollen auffaßten und durchführten, und wir

[42]) Johann Heinrich Christian Ludwig Becker, eigentlich v. Blumenthal (†1764—1822), gab in Weimar 1800 den ersten Burleigh und 1807 den ersten Antonio.

sind eher geneigt, dem der sonstigen Ueberlieferung näherstehenden Urteil Kortemeyers über die Leistungen der Wolffs im komischen Fach beizupflichten, als dem weit günstigeren, das Böttiger in der Abendzeitung ablegte.[43]) Immerhin konnte sich auch dieser der Ansicht Kortemeyers nicht ganz verschließen. In seiner Besprechung (in Nr. 99 vom 24. April) über Wolff als Klingsberg senior, erklärte Böttiger vorsichtig: „Wir konnten uns dabei vieles ganz anders denken. In unserm Andenken lebt noch unsers ehrwürdigen Veterans Christ Klingsberg", und nun charakterisiert er den Christschen Grafen mit den Worten eines „Freundes", „der viele Studien nach ihm gemacht hat"; der „Freund" ist, wie wir jetzt wissen, kein anderer als Kortemeyer, aus dessen Brief Böttiger wörtlich zitiert.

In seiner Rezension des Wolffschen Regierungsrats v. Uhlen in der „Eifersüchtigen Ehefrau" (Nr. 95 und 96 vom 21. und 22. April) hatte Böttiger neben vielen Lobsprüchen die Frage aufgeworfen: „Aber ist dieß auch der Pantoffelheld Uhlen, wie ihn der Dichter gewollt hat? Ist er nicht etwas zu stark — aufgetragen? Wir denken, den Alltäglichen wollte Herr Wolff nicht spielen. Er schuf selbst einen, freilich mit großer Beimischung des Thons, dessen sich Prometheus einst bei der Bildung eines sehr lastbaren Thiers bediente." Obwohl er gleich in den folgenden Worten den leisen Vorwurf abschwächte, scheint Wolff daran Anstoß genommen zu haben. Auch Frau Wolff fühlte sich scheinbar durch die Charakteristik ihres Auftretens in einer Szene der „Eifersüchtigen Ehefrau" verletzt. Böttiger hatte geschrieben: „Da ist in der sonst vornehm sich haltenden Frau etwas recht Katzenartiges." Das Verhalten des Künstlerpaares bewog ihn dann, in seiner Besprechung der zweiten Aufführung des Kotzebueschen Lustspiels (Nr. 102 vom 29. April) zu erklären, Frau Wolff sei selbst bei „höchst komischer Aufregung und Gebärdenfülle" in den „Schranken des feinen Anstandes geblieben, wie es bei einer Künstlerin vorauszusetzen, die nichts zur Posse treiben will". Er fügte hinzu: „Wir glauben, dieß um so mehr bemerken zu müssen, als bei der ersten Beurtheilung ihres Spiels einige Vergleichungen aus dem Thierreiche, die wir bloß der scherzhaften Versinnlichung wegen wählten, leicht mißverstanden und auf niedrige Uebertreibung bezogen werden könnten. Sie hört keinen Augenblick auf, die Frau von guter Gesellschaft zu seyn. Ihre Bewegungen sind nie regellos oder ungeschickt."

[43]) Vgl. die Leipziger Kritik, die Eduard Devrient anführt (Geschichte der deutschen Schauspielkunst. Leipzig. 1848. Bd. III, S. 371.).

Daß es durch die Eitelkeit des Wolffschen Paares während des Dresdener Gastspiels, zwischen ihm und Böttiger zu Mißhelligkeiten gekommen war, erfahren wir auch aus folgendem Schreiben Wolffs:[44])

Dresden, den 24. April 1822.

Antwortlich auf Ihre freundlichen Zeilen von gestern, geehrter Herr Hofrath, lassen Sie mich noch einmal wiederholen, daß wir mit vollem Vertrauen auf die Nachsicht der gelehrten Kenner, die hier anwesend sind, in Dresden anlangten, und unsere Reise hauptsächlich den Zweck hatte, durch das Urtheil jener Männer in unserer Kunst zu lernen und vorwärts zu streben.

Verkennen Sie uns nicht durch das letzte Gespräch, als wären wir Leute, die nur gelobt seyn wollen, ja, sollten Sie in der Folge noch eine Vorstellung der Iphigenie sehen, so werden Sie gewahr werden, daß ich in der Vorstellung von Orestes Wahnsinn, als er sich im Elisium wähnt, durch Ihre Kritik belehrt und überzeugt, Ihren Ansichten folge.

Sie selbst fühlen, daß wir Gründe zu jenem Verdrusse hatten, und wir würden mit sehr erleichtertem Herzen von hinnen scheiden, wenn wir es mit der Ueberzeugung könnten, daß wir uns in Ihnen als einem Manne, den wir stets hochachten und verehren, nicht geirrt, und daß Sie uns nicht übel wollen, die wir Ihnen mit Zutrauen und wahrer Verehrung entgegenkamen. — Herrn von Jordan werde ich in diesen Tagen meine Aufwartung machen. — Gestern im Plauenschen Grunde, heute in Tharand!

Ihr ganz Ergebenster

Wolff.

Nach Berlin zurückgekehrt, erkrankte Wolff schwer. Er empfing damals den Keim zu jenem Leiden, das sechs Jahre später seinen Tod herbeiführte. Als sich sein Zustand immer mehr verschlimmerte, empfahlen die Aerzte im Frühjahr 1828 eine Kur in Ems. Ein ergreifendes Schreiben aus dieser Zeit, an den Hofrat Winkler in Dresden gerichtet,[45]) lehrt, daß er selbst nicht viel von dieser Reise erwartete:[46])

---

[44]) Der Telegraph, a. a. O.

[45]) Im Besitz der Großherzoglichen Bibliothek in Weimar (ungedruckt).

[46]) Martersteig ist der Ansicht, daß er sie „vertrauensvoll" antrat.

Berlin, den 29. Mai 1828.

Mein hochgeehrter Freund!

Längst hätte ich Ihnen wieder geschrieben, aber meine Gesundheit oder vielmehr mein Krankheitszustand in den letzten Monaten war von der Art, daß ich auch gar nichts unternehmen konnte. Mich hat der Himmel mit dem Schlimmsten heimgesucht, das einem Schauspieler begegnen kann, ich habe seit mehreren Monaten keinen Ton mehr in der Kehle, kann kein lautes Wort mehr sprechen. Jetzt bin ich so weit, daß ich nach Ems abreisen kann, und will versuchen was der Brunnen vermag, aber ich habe wenig Hofnung. — Ich danke für Ihr Geschenk „Tonkünstlers Leben",[47]) vielleicht sehe ich unseren Carl Maria bald selbst,[48]) dann will ich ihn von Ihnen grüßen. — Ihre Heirath nach Geld[49]) habe ich mit Vergnügen gelesen, warum haben Sie aber den Schluß nicht geändert? Wie gern würde ich Ihren Poligny spielen, aber dazu habe ich keine Aussicht. — Anbey folgt eine Posse,[50]) die hier, in Hamburg, Cassel, Danzig und Königsberg bereits mit Beifall aufgenommen worden, sehen Sie zu, werther Freund, ob Ihre Bühne davon Gebrauch machen kann, ich dächte, es wäre ein Stück für den Sommer. —

Der Himmel erhalte Sie und die Ihrigen bey bester Gesundheit, und schenke mir diesen Sommer auch ein Stückchen davon

Ihr

ergebenster Freund und Diener

P. A. Wolff.

Von dieser Badereise sollte Wolff nicht wieder nach Berlin zurückkehren. Er erlag bekanntlich seinen Leiden am Geburtstag seines Meisters Goethe in Weimar, wo einst seine Ruhmesbahn begonnen hatte.

---

47) Carl Maria v. Weber, Tonkünstlers Leben. Fragmente eines Romans 1809—1821. Hrsg. von Theodor Hell.

48) D. h. im Jenseits. Weber war 1826 gestorben.

49) Die Vernunftheirath. Lustspiel in 2 Aufz. Nach dem Französischen (des Scribe: „Le mariage de raison"). Dramatisches Vergißmeinnicht, aus den Gärten des Auslandes nach Deutschland verpflanzt. 1827. Bd. 5, S. 1—136.

50) Wahrscheinlich „Der Kammerdiener". Erstaufführung am 5. März 1828.

Ein Brief der Friederike Bethmann-Unzelmann an Kotzebue.

Aus August von Kotzebues
ungedrucktem Handschriften-Nachlaß mitgeteilt von
Hermann Kienzl.

Fast hundert Jahre stand auf dem Dachboden des Kotzebueschen Hauses zu Reval eine bresthafte Holzkiste unbeachtet. Sie barg einen großen Teil des handschriftlichen Nachlasses August von Kotzebues: seine eigenen Aufzeichnungen und Entwürfe und an ihn gerichtete Briefe vieler Persönlichkeiten, die im geistigen oder weltlichen Reich zu Kotzebues Tagen Rang und Würden eingenommen hatten.

Ein Enkel des Dichters hat die Schätze meiner Verwahrung und literarischen Verwertung anvertraut. Der systematischen Bearbeitung des gesamten Materials vorgreifend, wurden Briefe der Julie Récamier („Oesterreichische Rundschau" vom 1. August 1914), Ifflands („Zeitgeist" Nr. 43 u. 44 vom 26. Oktober und 2. November 1914), sowie Mitteilungen über verschollene Dramen Kotzebues („Der Greif", 1. März 1914) und über die acht Komponisten, die gemeinsam die Bühnenmusik zu Kotzebues „Kreuzfahrern" lieferten („Turmhahn", 15. September 1914) aus diesem Archiv veröffentlicht.

Hier sei nun ein Brief der Friederike Bethmann-Unzelmann[1]) wiedergeboren, geschrieben am 26. November 1814.

---

[1]) Christine Friederike Konradine Bethmann-Unzelmann, als Tochter des Herzogl. sächsischen Regierungsregistrators Jakob Flittner am 24. Januar 1768 zu Gotha geboren, zuerst (im Singspiel) bei der Truppe des Direktors Großmann tätig, mit dem ihre Mutter in zweiter Ehe verheiratet war. Friederike heiratete 1785 den um 15 Jahre älteren Komiker Carl Wilh. Friedr. Unzelmann, der mit Goethes Mutter in naher Beziehung stand. Kam 1788 mit ihrem Gatten an die Königlichen Bühnen nach Berlin. Erstes Auftreten 3. Mai in der Oper „Nina oder Wahnsinn aus Liebe", mit sensationellem Erfolg. In dieser Rolle von Aug. Wilh. Schlegel in einem Gedicht besungen. Wirkte dann vorwiegend im Schauspiel, bis zu ihrem Tode (16. August 1815) eine gefeierte Größe. Ihre Gastspiele (Wien, Weimar, Prag, Breslau, München,

Den liebenden Verehrern Friederikes, des holden, am 16. August 1815 verblichenen, aber in diesem späteren Jahrhundert nicht vergessenen Sterns, war von der Existenz dieses Briefes so viel bekannt, als die Antwort Kotzebues (Königsberg, den 5. Dezember 1814) erraten ließ. Die Kotzebuesche Antwort ist veröffentlicht von Dr. Wilhelm Dorow in „Krieg, Literatur und Theater", Leipzig 1845, Seite 284, 285. Sie bestätigt das herzliche und unverfängliche freundschaftliche Verhältnis zwischen dem Dramatiker, dem einstigen Souverän der Bühnen Deutschlands und Europas, und der Künstlerin. Von dem regen persönlichen Verkehr zwischen dem Dichter und der Künstlerin erzählt F. W. Gubitz. Im Jahre 1813, als Kotzebue zu Berlin im Auftrag des russischen Generalstabs das „Russisch-Deutsche Volksblatt" herausgab, war Gubitz („Erlebnisse", Berlin 1868, I, 199 ff.) im Bethmannschen Hause Zeuge einer sehr aufgeregten Szene, bei der es zur Entladung der patriotischen Uebereinstimmung Kotzebues und Friederikes gegen Gubitz' „Ketzertum" kam. Kotzebue hatte geäußert, sogar die Frauen müßten im Notfall Regimenter bilden, um gegen die Gewaltherrschaft Napoleons mitzukämpfen. „Die Bethmann . . . ergriff diese Ausrüstung mit Entflammtheit: sie sah sich schon zu Roß an der Spitze einer Amazonenschar, malte alles so umständlich aus, daß ich mein keineswegs irrig zu deutendes Lachen nicht überwinden konnte. Da kam ich unbeschränkt übel an." Friederike geriet dermaßen außer sich, daß sie, die Zarte, „etwas handlich" wurde, worauf sie aber „wie aufgelöst war in Reue, Bitten, Tränen".

Ob die Künstlerin in ihre zweite Ehe mit dem Berliner Schauspieler Heinrich Eduard Bethmann (1774—1857) von heftiger Liebe getrieben worden war, ist uns, die wir von einem unmittelbar vor dieser Verbindung bestandenen leidenschaftlichen Verhältnis wissen, zweifelhaft, so rührend auch die zärtlichen Briefe sind, die Friederike in den letzten Wochen vor ihrem Tod aus Bad Liebenstein ihrem Mann geschrieben hat. Eines ist sicher: Sie behütete sehr fürsorglich den jüngeren Gatten, der auch in seiner Kunst unter ihrem Einfluß wuchs. „Deine Dich liebende, Dich aber beherrschende Frau", unterschreibt sie sich am 3. Juli 1815. Und ferner: in der enthusiastischen Hingebung für das Vaterland wetteiferten Mann und Frau. Es liest sich ein wenig scherzhaft, daß sich

Frankfurt a. M., Stuttgart, Mannheim, Leipzig, Stettin, Petersburg) waren Triumphzüge. 1803 ließ sie sich von Unzelmann scheiden, 1805 heiratete sie den um 6 Jahre jüngeren Königl. Schauspieler Heinrich Eduard Bethmann, der von 1794 bis 1815 in Berlin wirkte, dann Theaterdirektor in der Provinz wurde, sich in letzten Lebensjahren als Prinzipal wandernder Truppen durchschlug und am 8. April 1857 starb.

Kotzebue in seinem Briefe an Friederike vom 5. Dezember „dem braven Patrioten, Ihrem Mann," empfiehlt.

Die in Jahrzehnten bewährte Freundschaft August von Kotzebues und der Friederike Bethmann-Unzelmann beruhte auf dem Verhältnis der beiden Menschen zum Theater und auf einer sehr engen Interessengemeinschaft. Fast gleichzeitig begannen der glanzvolle Aufstieg der Schauspielerin und der des Dichters. 1788 eroberte Friederike Unzelmann die Berliner Bühne, deren Zierde sie durch 27 Jahre bleiben sollte; 1789 erlebte Kotzebue auf derselben Bühne die theatergeschichtlichen Erfolge von „Menschenhaß und Reue" (3. Juni) und „Indianer in England" (16. Oktober). Friederike Unzelmann (spätere Bethmann) war die rührende Ehebrecherin und Büßerin Eulalia, war die naive Unschuld Gurli. An dem Erfolg ohne Beispiel beider Schauspiele, die von hier aus um den Erdball wanderten, hatte die Künstlerin wesentlichen Anteil. Ihre Erfolge blieben gemeinsam durch 25 Jahre. Um nicht ganz vier Jahre überlebte Kotzebue die Freundin.

Die Stimmen der Zeitgenossen über die Bethmann-Unzelmann sind einmütig. Sie preisen die „instinktive Natur einer schönen Seele", die Grazie eines immer jungen Körpers, die „Kunst des Ungekünstelten". Friederike Bethmann-Unzelmann war gleich groß als Sängerin wie als Schauspielerin; gleich groß als Goethesche Iphigenie und als Schillersche Mutter von Messina, wie als Lessingsche Franziska oder stockbürgerliche Kotzebuesche „Unvermählte"; gleich groß als Mozartsche Donna Anna, wie als „Fanchon" in dem Singspiel von Kotzebue und Himmel. Ein Gedicht des dänischen Gesandten und Poeten Carl Gustav Brinkmann feiert sie als Gurli (Dorow, 267); aber mehr will es bedeuten, daß August Wilhelm Schlegel, der Erzfeind Kotzebues, von der Darstellung einer Kotzebueschen Rolle, der Taubstummen im „Abbé de l'Epée", zu huldigenden Versen hingerissen wurde (Dorow, 273):

„Taubstumm schienst du geboren, und machtest zum Tauben und [Stummen
Mich, vor Bewunderung stumm, taub bei der Anderen Wort."

Iffland nennt die Bethmann-Unzelmann „ein geniales Weib" und seine „poetische Hälfte". Damit deutet er nicht bloß ihre Bedeutung für seine Berliner Aera an, vielmehr unbewußt auch, daß sie in der Tat die höchste poetische Verklärung des von Friedrich Ludwig Schröder und Iffland gegründeten realistischen Stils gewesen ist. Gegenpole sind die rhetorische Schule von Weimar und der romantische Stil von Johann Friedrich Ferdinand Fleck und Luise Fleck. Iffland und die Bethmann

sind die einzigen aus dem anderen Lager, denen G o e t h e die Weimarer Bühne öffnete. Sie kamen und siegten. Friederikens „Begabung der Natur“ verschloß sich auch S c h i l l e r nicht. Obwohl sie sich seine Verse in Prosazeilen auflöste, sagte er: „Da, wo die Natur graziös und edel ist, wie bei Madame Unzelmann, mag man sich's gerne gefallen lassen.“

G u b i t z („Erlebnisse“) faßt seine vielfachen Urteile über die Bethmann etwa in die Sätze zusammen: „Schwierig ist es, von so umfänglich naturwüchsiger Geistesverbindung eine erfaßliche Anschau zu geben; man müßte verschiedene sich auszeichnende Schauspielerinnen in einer Einzigen versammeln können. . . In Hinsicht auf gesunde, mit Natur und Wahrheit, mit Geist, Gemüt und Witzlaune verbündete Kunst ist Friederike Bethmann das a l l s e i t i g V o l l e n d e t s t e, was ich je gesehen.“ — Und G o e t h e, von ihr seit langem entzückt, schließt einen Brief an Friederike: „Ich drücke Ihnen die Hand und küsse Ihre freundlichen Augen.“

Ihr waren in einem Vierteljahrhundert die tragischen, die rührsamen, die naiven, die munteren und die possenhaften weiblichen Hauptrollen der Kotzebueschen Stücke anvertraut. Ihrer Johanna von Montfaucon (Stil: Jungfrau von Orleans) rühmt A. W. S c h l e g e l „erschütternde Größe“ nach, und R a h e l L e v i n nennt sie die „Triumphrolle“ der Bethmann. Von der „unendlichen Kunst“ in der sehr rhetorischen Rolle der Kotzebueschen Octavia spricht J e a n P a u l. Aus alten Quellen berichtet S. S i e h e („Friederike Bethmann-Unzelmann — Zum hundertsten Todestage, Schriften des Vereins für die Geschichte Berlins, 1915) „. . . so fanden die Gesänge der F a n c h o n: ‚In Savoyen bin ich geboren‘ und ‚Fort, daß die Leier klinge, dann wird das Herz mir still‘, bei Hohen und Niederen, sogar beim alten strengen Rellstab jubelnden Beifall, und Tassen, Pfeifenköpfe und Bonbons à la Fanchon gaben Zeugnis, daß das Wirken der Künstlerin allen ihrer Zeit genug getan.“

K a r l L u d w i g C o s t e n o b l e notiert unterm 8. September 1807 in sein Tagebuch (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band 19) über ein H a m b u r g e r Gastspiel der Bethmann als Fanchon: „Aber wie wurden die von Speisen unterdrückten Geister (der Hamburger) aus ihrer Lethargie aufgerüttelt, als die große Künstlerin sang: ‚Fort, daß die Leier klinge!‘ Aufgeregt starrte die ganze Volksmasse das bewunderungswürdige Wesen an; jubelte hoch auf noch vor dem Schlusse der Arie, und entlud sich des Entzückens in einem Händeklatschen und Hervorrufen, das nicht enden zu wollen schien. Wir Schauspieler in der Kulisse konnten lange keine Worte finden für den Eindruck, den die

15*

große Frau auf uns alle gemacht. Endlich rief Kirchner aus: ‚War das Gesang — war es Deklamation? So etwas habe ich in meinem Leben noch nie gehört!‘ ‚Gewaltiges Ausströmen einer liebenden Seele war's,‘ sagte ich, ‚die ihre Seligkeit verloren hat.‘ — Dieser Triumph allein hat die Bethmann unter die unsterblichen Darsteller versetzt."

An den Tagen vor und nach dem Auftreten als Fanchon hatte Friederike Bethmann in Hamburg die Orsina in „Emilia Galotti", die Maria Stuart, die Johanna von Montfaucon, die Eulalia in „Menschenhaß und Reue", eine Opernpartie (Aline), Lessings Franziska, die Ophelia und neben verschiedenen Lustspielpartien eine Höschenrolle in Kotzebues „Organen des Gehirns" gespielt.

Die letzte große Rolle der Bethmann in einem Schauspiel Kotzebues war die Königin Adelheid in dem Drama „Der Schutzgeist", zu Berlin aufgeführt am 18. November 1814.

* * *

Friederikes Brief an Kotzebue vom 26. November 1814 behandelt hauptsächlich drei Angelegenheiten: die theatralische Veranstaltung zugunsten eines Iffland-Denkmals; die Berliner Aufführung des „Schutzgeist"; die Sorge um ihre Tochter Luise Friederike Wilhelmine, verehelichte Herbst.

Aus den Eingangszeilen des Bethmannschen Briefes geht hervor, daß er nicht der erste war, den die Künstlerin in Sachen des Iffland-Denkmals an Kotzebue nach Königsberg richtete. Das bestätigt auch Kotzebues Antwort vom 5. Dezember. Doch scheint das von Kotzebue unbeantwortet gelassene erste Schreiben nur das Zirkular gewesen zu sein, das Frau Bethmann unterm 4. November 1814 an sämtliche Bühnenleiter Deutschlands sandte.[2])

Iffland war am 22. September 1814 gestorben. Unmittelbar nach seinem Tode schritt Friederike Bethmann, die dem Generaldirektor des Nationaltheaters, trotz manches heißblütigen Zerwürfnisses, in einem Vierteljahrhundert nahe, dem Künstler Iffland künstlerisch am nächsten gestanden hatte, an die Ausführung ihres Planes. Sie hatte sich ausgedacht, daß am nächsten Geburtstage Ifflands (19. April) auf allen deutschen Bühnen eine Iffland-Gedenkfeier veranstaltet werden sollte. Die gesamten Einnahmen hätten dem zu errichtenden Denkmal zuzufließen. „Aus seinen besseren Stücken die besten Szenen herausgenommen, und damit den Abend ausgefüllt, würde wohl am zweckmäßigsten sein. Ich werde Sorge tragen, daß von einem unserer vor-

[2]) Dr. Wilhelm Dorow: „Krieg, Literatur und Theater", Leipzig 1845, 280—286.

züglichsten Dichter eine Rede oder Prolog angefertigt wird, die von den ausgezeichnetsten Künstlern vorgetragen werden muß. Ich werde sie an alle Theater schicken, damit uns alle an demselben Abend ein Geist beseelt."

Vorher schon hatte Friederike Bethmann bei dem Staatskanzler Fürsten Hardenberg für ihr Unternehmen die Zustimmung des Königs eingeholt, und mitten im Gewühl der Wiener Kongreßgeschäfte machte der Fürst dem König Vortrag.[3] Friedrich Wilhelm erteilte die Erlaubnis.[4]

Die meisten Bühnenleiter Deutschlands sagten bereitwillig zu. Eine Ausnahme machte Goethe, trotz seines ausgezeichneten Verhältnisses sowohl zu Iffland als zu Friederike Bethmann. Er lehnte in seinem Brief vom 12. November 1814[5]) mit freundlicher und ausführlicher Begründung sowohl die Mitwirkung des Weimarer Hoftheaters — alle Benefizvorstellungen seien grundsätzlich abgeschafft — als auch, vorläufig, die Beisteuer des Prologs ab. „Ich habe seine (Ifflands) Verdienste gewiß rein empfunden und sehr oft darüber nachgedacht. Gelingt es mir jemals, etwas darüber auszusprechen, so hoffe ich es in der Form zu tun, die Ihrem Zwecke gemäß ist."

Nach Goethes Ablehnung wandte sich Friederike Bethmann mit ihren Prolog-Nöten (Brief vom 26. November 1814) an Kotzebue.

Kotzebue lebte damals (von Anfang 1814 bis September 1816) in Königsberg, wo er als russischer Generalkonsul wirkte, seine „Geschichte des Deutschen Reiches" vollendete, eine Reihe seiner erfolgreichsten Schauspiele schrieb, ein glanzvolles gesellschaftliches Leben führte und nebenbei auch das Königsberger Stadttheater leitete, dessen Direktion er dann am 1. September 1815 in aller Form übernahm und ein Jahr lang innehielt.[6]

Mit Iffland hatte Kotzebue seit Jahrzehnten, bis zu Ifflands Tode, in immer wieder erneutem Verkehr gestanden, der zwar nicht ganz frei war von Empfindlichkeiten, aber in wechselseitiger Förderung begründet

[3]) Dorow; 265.

[4]) Das königliche Handschreiben „An die Schauspielerin Fr. Bethmann" vom 15. Oktober 1814. Siehe Dorow, 280.

[5]) Dorow, 283.

[6]) R. Woltersdorff, „Festrede zum 3. Mai 1861, dem hundertjährigen Geburtstage August von Kotzebues, gesprochen von H. Reinhardt im Königsberger Stadttheater." Königsberg 1861. — Seite 3: „...weil Kotzebue mit dem Königsberger Kunstleben in vielfache nähere Beziehung getreten, als Direktor des hiesigen Stadttheaters auf eine kurze Zeit die Bühne zu großer Bedeutung gehoben." Seite 5: „Er schaffte der Bühne eine kurze Glanzperiode."

war.[7]) Schon 1790 war er in Mannheim Ifflands Gast.[8]) Iffland vertraute damals seinem Konkurrenten[9]) das Manuskript des „Herbsttages" an. Iffland war seit „Menschenhaß und Reue" einer der vornehmsten Erfolgsträger der Kotzebueschen Stücke. Während seiner Berliner Direktion (Ende 1796 bis 22. September 1814) wurden 90 neue Stücke von Kotzebue aufgeführt. Kotzebue hinwieder pflegte das Iffland-Repertoire, als er das Wiener Burgtheater (1798), das Deutsche Hoftheater in Petersburg (1800/1801), das Revaler Stadttheater (1808 bis 1812) und das Königsberger Theater leitete. Während Kotzebue in Berlin lebte (1802—1804, 1805, 1813), räumte ihm Iffland, wie aus dessen Briefen hervorgeht, einen weitreichenden beratenden Einfluß auf das Nationaltheater ein. Ifflands Briefe an Kotzebue sind im überschwenglichen Stil der Zeit gehalten. Die Versicherungen großer Liebe wiederholen sich. Doch fehlte es, wie man aus anderen Aeußerungen Ifflands weiß, nicht an Gegensätzlichkeiten, und Kotzebue bemerkt in einem nachgelassenen Aufsatz („Betrachtungen über mich selbst"): „Bisweilen hat mich wohl eine Art von Verdruß angewandelt, wenn ich las und immer wieder lesen mußte, daß man mich mit Iffland zusammenstellte. Nicht als ob ich Ifflands Verdienste nicht erkennte und schätzte, oder ob es mich unrühmlich dünkte, meinen Namen neben dem seinigen genannt zu hören; sondern weil die Zusammenstellung durchaus falsch, der Charakter seiner Stücke und der meinigen durchaus verschieden ist. Iffland beschränkte sich allein auf Darstellung häuslicher Verhältnisse und drehte sich dabei in einem engen Kreise herum. Ich habe freilich auch mitunter häusliche Verhältnisse geschildert, aber in den wenigsten meiner Stücke, die bei weitem größere Zahl hat ganz andere Zwecke."

Zweimal kam Kotzebue selbst für den Posten des Berliner Direktors in Frage. Das erste Mal, wie ein mir vorliegender, ungedruckter Brief vom 24. April 1795 des damaligen Direktors Johann Jakob Engel zeigt, in engerer Wahl mit Iffland, für den sich der König entschied. Das zweite Mal nach Ifflands Tod im Herbst 1814. Diesmal wurde Graf Brühl vorgezogen. In seiner Antwort an Friederike

---

[7]) Hermann Kienzl: „Unbekannte Briefe Ifflands an Kotzebue", „Der Zeitgeist", Beiblatt zum „Berliner Tageblatt", 26. Oktober und 2. November 1914, Nr. 43 und 44.

[8]) August von Kotzebue „Meine Flucht nach Paris im Winter 1790", Leipzig 1791.

[9]) „Dieser allein ist wohl itzt mein Rival im wirksamen Schreiben für die Bühne." — „A. W. Ifflands Briefe meist an seine Schwester usw." mit Anmerkungen, herausgegeben von Ludwig Geiger. Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. Band 6, Berlin 1905. Seite 27.

Bethmann vom 5. Dezember 1814[10]) sagt Kotzebue: „Ich hoffte einen Augenblick, man würde bei Besetzung von Ifflands Stelle auf mich Rücksicht nehmen. Je nun, Graf Brühl ist ein trefflicher Mensch und kunsterfahren. Sie werden auch mit ihm zufrieden sein."

Die Aufforderung der Freundin, ihr an Goethes Statt den Prolog für die Iffland-Feier aller deutschen Bühnen zu liefern, hat Kotzebue in dem hier mehrfach erwähnten Antwortschreiben zwar nicht kategorisch, aber doch deutlich abgelehnt, wobei er die Gelegenheit nicht versäumte, wieder einmal sein Mütchen an Goethe zu kühlen. „Es ist doch recht unartig von Goethe," schreibt er, „daß er Ihnen den Prolog für Ifflands Denkmal abgelehnt hat; man hat es selbst in Weimar ihm sehr verdacht. Aber daß Sie mir zumuten, die Stelle eines Goethe zu ersetzen — darauf kann ich nichts weiter anworten als: führe uns nicht in Versuchung!"

Schon bevor Frau Bethmann-Unzelmanns Brief bei Kotzebue eintraf, war übrigens Kotzebue aus Berlin aufgefordert worden, seine Muse um Iffland trauern zu lassen, und zwar von Karl Spener, dem Besitzer des Haude-Spenerschen Verlags. Auch seine Antwort an Spener (vom 30. September 1814) lautete ablehnend.[11]) Er habe Iffland sehr geliebt, schreibt er, aber hier, am Ende der literarischen Welt, fehle es ihm an Material für die Arbeit. In einer düsteren Abendstunde spazieren gehend, habe er sich ganz mit dem Gedanken an Iffland beschäftigt, doch sei ihm durchaus nichts beigefallen, was des Verstorbenen würdig gewesen wäre. Uebrigens gehe er damit um, eine Totenfeier Ifflands auf dem Königsberger Theater vorzubereiten.

Die von Friederike Bethmann angeregte Iffland-Feier kam im April 1815 auf einer Reihe deutscher Bühnen zur Ausführung. Auch ein Verfertiger des Prologs hatte sich in der Person des Karl Alexander Herklots[12]) gefunden. Bei der Feier in Berlin (20. April 1815) wirkte die Bethmann-Unzelmann mit. Die Errichtung des Denkmals hat sie nicht mehr erlebt. Es wurde auf königliche Kosten von dem Bildhauer Friedrich Tieck in Marmor ausgeführt, stellt Iffland in ganzer (sitzender) Figur dar und schmückt den Konzertsaal des Königlichen Schauspielhauses, denselben Raum, in dem sich auch die Büste der Friederike Bethmann-Unzelmann befindet.

* * *

[10]) Dorow, Seite 285.

[11]) „Euphorion", Zeitschrift für Literaturgeschichte, herausgegeben von August Sauer. 1909. Achtes Ergänzungsheft: Kotzebue-Briefe, mitgeteilt von Emil Kreisler in Wien.

[12]) Karl Alexander Herklots. 1759—1830. Theaterdichter am Berliner Hoftheater.

Die zweite wesentliche Angelegenheit des Briefes der Friederike Bethmann-Unzelmann betrifft die Berliner Aufführung des Kotzebueschen „Schutzgeistes". Diese „dramatische Legende in sechs Aufzügen nebst einem Vorspiel" ist erst 1815 im Druck erschienen, aber schon Ende 1813 geschrieben. Aus dem Briefe Ifflands an Kotzebue vom 21. Mai 1814[13]) geht hervor, daß sich die Berliner „Uraufführung" ungewöhnlich lange hinzog. Das bestätigt umständlich der nun vorliegende Brief der Friederike Bethmann, der auf die ungünstigen Verhältnisse hinweist, die noch herrschten, als die Leseprobe des Stückes abgehalten wurde. Die Bemerkung, daß damals „die Herren nichts dafür tun wollten", bezieht sich auf Ifflands notgedrungene große Sparsamkeit während der Franzosenherrschaft; und die Schlußsätze des Briefes lassen vollends schlußfolgern, daß zwischen der ersten Probe und der Aufführung der Ausbruch der deutschen Befreiungskriege und ihr Ende liegen.

Die erste Aufführung in Berlin erfolgte am 18. November 1814, also erst nach Ifflands Tod. Bis zum 14. Mai 1817 wurde das Stück dreizehnmal gegeben. Bei der Erstaufführung spielte Friederike Bethmann die Hauptrolle (Königin Adelheid), und sie erntete einen neuen Triumph, über den sie mit naiver Beredsamkeit an Kotzebue berichtet. Wie denn überhaupt die temperamentvollen Bemerkungen der Künstlerin über Kulissenklatsch, Strich-Streiche, rebellischen Mimenstolz und Beifallsorgien uns Lächelnden einen reizenden Einblick gewähren in die Schauspielerseele, die ewig unveränderliche . . .

Die Mitteilungen der Bethmann über die große Länge des „Schutzgeist", die auch in Berlin den Blaustift herausforderte,[14]) lenken uns nach literaturgeschichtlichen Gefilden. In dem Unmaß der sieben Aufzüge ist der zureichende Grund zu erkennen für die Tatsache, daß sich dieser Kotzebuesche „Schutzgeist" — d. h. seine Goethesche Bearbeitung — heute in der Sophien-Ausgabe der Werke Goethes befindet. Aus Goethes Briefen an Zelter wissen wir, daß der ungekürzte „Schutzgeist", der in Weimar am 1. Februar 1817 (Geburtstag der Maria Paulowna) zum erstenmal gespielt wurde, seiner Länge wegen fallen gelassen werden sollte, daß Goethe sich, um das Stück für das Theater zu retten, an die Kürzung machte und daß aus

[13]) „Zeitgeist" Nr. 44, 2. November 1914.

[14]) Die Vorstellung am 18. November 1814 hatte nach dem mir vorliegenden Theaterzettel des Königlichen Schauspielhauses um 6 Uhr begonnen und nach dem Brief der Bethmann bis ein Viertel nach zehn Uhr gedauert — ein damals in Deutschland ungewöhnlich langer Spielabend. Aber in Paris wäre das nur ein normaler Theaterabend gewesen.

dem Streichverfahren in mehr als vierzehntägiger Tag- und Nachtarbeit eine Neubearbeitung wurde.[15]) Kotzebuen hatte in diesem Werke die ihm eigene, straffe dramatische Technik im Stiche gelassen; vielleicht deshalb, weil das Stück ihm überhaupt artfremd war. Es entstand unter dem Einfluß der romantischen Modedramen und war das Produkt des Ehrgeizes, mit den ihm verhaßten Dichtern der „Schule", auf deren eigenstem Gebiet um die Palme des Erfolgs zu ringen. Guido Glück weist nach, wie stark Zacharias Werner und besonders dessen christliche Tragödie „Kunigunde, die Heilige" auf den „Schutzgeist" abgefärbt haben.

* * *

In dem Brief der Friederike Bethmann-Unzelmann an Kotzebue wird eingangs eine Frau Herbst und im drittletzten Abschnitte eine unglückliche Tochter erwähnt. Beide Stellen beziehen sich auf dieselbe Person.

Madame Herbst ist die am 4. Mai 1789 zu Berlin geborene Tochter Luise Friederike Wilhelmine aus der ersten Ehe Friederikens mit dem Schauspieler Unzelmann. Mit ihren vier Kindern aus erster Ehe hatte die Bethmann-Unzelmann wenig Glück. Die beiden Töchter suchten sich auf der Bühne zu behaupten, und beide erlebten in Berlin entschiedene Durchfälle.

Die Tochter Luise Friederike Wilhelmine verheiratete sich im Jahre 1808 mit dem Dresdener Schauspieler Herbst.[16]) Ihre Ehe scheint trostlos gewesen zu sein. Jedenfalls befand sich die junge Frau einige Jahre nach der Verheiratung in Not. In einem, 27. Dezember 1813 datierten (ungedruckten) Brief der Bethmann-Unzelmann an Iffland, in den mir Herr Geheimrat S. Siehe Einblick gewährte, heißt es: „Die Herbst ist mir nackend und bloß mit ihrem Kinde ins Haus gekommen, und ich habe mich beinahe ganz ausgeplündert, damit sie anständig erscheinen konnte." Die Tochter kam damals aus Weimar, wo sie bei Genast Schulden hinterließ. Durch Vermittlung der Mutter bei Freund Kotzebue erhielt das Sorgenkind ein Engagement in Königsberg. Friederike Bethmann bittet am 27. Dezember 1813 den Generaldirektor Iffland beweglich, der Tochter drei Gastrollen in Berlin zu gestatten, die ihr das zur Uebersiedlung nach Königsberg

[15]) Ludwig Geiger: Goethes Bearbeitung von Kotzebues „Schutzgeist", Deutsche Dichtung, 31. Band, Berlin 1902. — Guido Glück: „Kotzebues Schutzgeist und seine Bearbeitung durch Goethe", Lundenburg 1907.

[16]) Reden-Esbeck: „Deutsches Bühnenlexikon", Erster Teil, Eichstädt u. Stuttgart 1879, S. 274.

nötige Reisegeld abwerfen sollen. Es wurden ihr von Iffland zwei Gastrollen bewilligt, und Madame Herbst kam nach Königsberg. Nicht ganz ein Jahr später, am 5. Dezember 1814, antwortet Kotzebue auf Anfragen und Bitten der Friederike Bethmann, die Tochter betreffend: „Ihre Frau Tochter länger als bis zum 1. April zu behalten, steht nicht in der Macht unserer Theaterkasse und folglich auch nicht in der meinigen. Ich versichere Sie auf meine Ehre, daß, wenn Sie nicht ihre Mutter wären, sie schon am 1. Oktober hätte abgehen müssen."[17])

* * *

Der Brief der Friederike Bethmann-Unzelmann an Kotzebue, der sich in Kotzebues hinterlassenen Papieren fand, hat diesen Wortlaut:

„den 26ten (November 1814)

Nicht etwa ein kleines Hünchen, sontern einen großen Hahn habe ich mit Ihnen zu pflüken, das soll auch jezt recht in der Orthnung geschehn. Denken Sie nicht das mich Ihr freundlicher galanter Brief auf einmal wieder gut gemacht hatt, so geschwinde geht das bey uns Weibern nicht. Sie haben mir auf meinen Brief den Ihnen die Herbst gebracht hatt, nicht geantwordet, wohl aber der Madame Petrillo, nun ia sie ist hübscher als ich, das gestehe ich, aber unrecht bleibt es doch, auch würde ich noch viel böser sein wenn ich nicht glauben müste das unsere Maliziöse Comision eine Klatscherey, den Schutzgeist betreffent gemacht hätte, und Sie deshalb Uhrsache zu haben glaubten, böse mit mir sein zu dürfen. Ich habe bey der Leseprobe erklärt, das wenn es dabey bliebe das die Herrn nichts dafür thun wollten, wäre es besser das Stük bis auf bessere Zeiten liegen zu lassen. Gott weis auf welche Weise sie Ihnen das vorgebracht haben, um sich bey Ihnen ins Licht, und mich in Schatten zu setzen . . Idem mein Rath ist befolgt worden, und gantz gewis zum besten Ihres Stüks, welches wir Morgen in 8 Tagen zum tritten mal auführen. Nun muß ich anfangen mich zu loben. Ich habe alles bey der Probe übernommen was dem Regiseur seine Sache ist, und alles ist zu meiner größten Freude Vortrefflich gelungen, so das bey der Vorstellung auch nicht der Kleinste Fehler vorging. Es spielte das erstemal bis ein Firtel auf 11 Uhr, darauf lies Herr Esperstäd,[18]) der Superkluge den Abend vor der zweiten Vorstellung die Rollen abholen, um es dahin zu streichen, das es nur bis 10 Uhr spiele, ich schikte sie ihm mit dem bemerken er möchte mir und Bethman nichts mehr streichen, wir würden alles sagen, dem ohngeachtet, schikt er mir die Rollen auf eine weise zugerichtet wieder das ich in die gröste Wuth, und zu gleich in das lauteste Lachen ausbrach,

[17]) Dorow, Seite 287.

[18]) Johann Friedrich Esperstedt, geb. 1783 zu Halle, seit 1806 im Bureau des Königl. Theaters in Berlin beschäftigt, 1812—1818 Sekretär, 1818—1850 Regisseur in Berlin, † 1861.

denn der Töffel hatte alle die Stellen, worauf der gröste Beyfall erfolgt war herausgestrichen, besonders Merkwürdig, das Gebet im Monolog des ersten Akts Von Gott, der sich erbarmend zu dem Staube des Wurmes neigt — — Worauf das erstemal ein allgemeines Aplautissement endstant. Ich schrieb dem Weisen Herrn gleich, das ich mir auch nicht ein Wort von allendem was er gestrichen, nehmen ließe, und es blieb also beym alten, und ich hatte das Vergnügen ihn in der Culisse stehn zu sehn als bey der Zweiten Vorstellung das Gebet dieselbe Wirkung that.

Ich habe mir die Freiheit genommen das Gebet im zweiten Akt hinter dem Gitter nach einer recht schönen Melodie von Weber[19]) zu Singen, und es macht sich sehr schön, auch den Sprung habe ich mit großer Herzensangst doch vollbracht. Das Stük hatt den zweiten Abend, weil natürlich alles rascher ging, ohne weiteres Streichen, doch nur bis 10 Uhr gespielt. Die Bek[20]) und mein Mann spielen recht sehr gut und es wird allgemein erkannt.

Nun zu unseres Ifflands Denkmal. Ich danke Ihnen für Ihre bereitwilligkeit mir dabey helfen zu wollen, woran ich nicht einen Augenblick gezweifelt habe. Nun müssen Sie sich aber auch zu einem der ersten Dichter bekennen, und der sein welcher den Prolog macht. Das nicht allein, Sie müssen auch die Freundschaft für mich haben, und mir die Scenen die ambesten zu dem Zwecke würken können, aufsuchen, und sie an einen reihen, das immer eine Komische mit einem Ernsten wechselt. Ich wünschte den Prolog nicht gerne allein zu halten sontern wünschte das mehrere Personen mit beschäftigt würden, dazu schlage ich Ihnen die Bek, meinen Mann, und Beschort[21]) vor, doch überlasse ich dem Meister alles wie es ihm seine Phantasie, und sein Herz eingiebt. Könen Sie ein recht schönes Compliment für unsern König hinein bringen, so machen Sie mich sehr glüklich, wenn ich es aussprechen darf. Ich habe versprochen den Prolog an alle Theater, kostenfrey einzuschicken, kann Ihnen auch keine andere Belohnung anbieden als meinen Ewigen Dank, und gewis den Dank aller derer die Ifflands unendliches Talent so zu bewundern wusten als Sie und ich. Haben Sie die Güte mir recht bald zu antworten aber ia so wie ich es erwarte.

---

[19]) Bernhard Anselm Weber, geb. 18. April 1766 in Mannheim, † 25. März 1821 in Berlin, Komponist (mehrerer Kotzebuescher Opern und der Lieder in Schillers „Tell"). Seit 1792 Kapellmeister am Nationaltheater in Berlin. Freund Kotzebues, mit ihm 1804 in Paris.

[20]) Luise Beck, Tochter des Mannheimer Schauspielers Heinrich Beck, des Iffland-Freundes. Mit dem Ehepaar Bethmann befreundet. Sie war am Nationaltheater in Berlin engagiert, verlor aber bald nach Ifflands Tod ihre Stellung, lebte dann in großer Armut in Mannheim und ist schließlich verschollen. Näheres über sie bei Gubitz („Erlebnisse", 3. Band, Seite 289 ff.)

[21]) Friedrich Beschort, Schauspieler, geb. 14. Januar 1767 zu Hanau, begann seine Laufbahn 1786 zu Worms bei der Daberschen Gesellschaft, wurde 1796 nach Berlin berufen, wo er bis 1838 wirkte. Bedeutende Kraft der Ifflandschen Direktion, besonders gerühmt als Hamlet und Posa, in der Oper als Don Juan. † 5. Januar 1846.

Was meine Tochter anbelangt, so bin ich schon gewohnt, nichts als unangenehmes zu hören, doch ist dies mit eines der unangenehmsten Ereignisse das sie Königsberg verläst, und noch weiter nach Norden geht, es ist eine Unglückliche die nie lernen wird mit Menschen umzugehn, sie macht den Kummer meines lebens, und ist der einzige schwarze Flecken in meiner Familie. Könen Sie sie zu kleinen Kammermädchen Rollen noch eine Zeit lang behalten, so erleichtern Sie mein Herz um vieles, und Sie verdienen dafür, das Sie an Ihren Kindern alle Freude erleben die ein Vaterherz wünschen kann, geht es durchaus nicht, so schreiben Sie mir das ich mit ihr deshalb mich beraten kann.

Madame Petrillo ist noch nicht hier.

Was meinen Anzug[22]) im Schutzgeist anbetrifft, so kann ich Ihnen sagen, das nie ein prächtigerer auf der Bühne war, er besteht aus Carmoisin Samd mit Gold sehr reich gestickt, mit einem gantz goldenen Schleyer, den oben eine Krohne dekt, es war ein allgemeines Gemurmel als ich heraustrat, und die Damen schicken mir das Hauß danach ein.

Die letzte Verwandlung des Schutzgeistes habe ich angegeben, und besorge sie auch jedesmal mit eigenen Händen, und es bleibt den Menschen noch immer ein Räzel wie es damit zugeht. Jetzt sind alle Gemüther wieder wieder froh, für Kunst und Freude empfänglich. Vor einem Jahr wäre Ihr Stük im allgemeinen Truk aller Gemüther mit ertrükt worden, und hätte gewiß nicht die Wirkung getan als jetzt, wo die Menschen alles zweyfach genißen. Mein Mann empfiehlt sich Ihrem gütigen Andenken. Madam Liman[23]) wundert sich das Sie glauben können von ihr vergessen zu sein. Ich sehe mit sehnsucht einem Brief von Ihnen endgegen und nene mich von Herzen, nebst der Bitte meiner Empfehlung an die Frau Gemalin

Ihre Freundin

Bethmann.

[22]) Friederike Bethmann-Unzelmanns geschmackvolle Kleidung war in der Mode maßgebend. E. Th. A. Hoffmann behauptet, die Berliner hätten Parteien gebildet nach Madame Bethmanns blauen oder braunen Schuhen und Strümpfen. — Gubitz („Erlebnisse", 1. Band, Seite 197): „Sie hatte aber auch das Kleidsame umfänglich in ihrer Macht, wodurch sie in solchem Bedarf zuweilen erwählte Ratgeberin der Königin Luise war."

[23]) Frau der Gesellschaft, Freundin des Hauses Bethmann. Antwort Kotzebues vom 5. Dez. 1814: „Die gute Madame Liman hat mir durch ihren Brief ein sehr großes Vergnügen gemacht. Ich habe heute den ganzen Vormittag auf eine recht hübsche Antwort studiert; am Ende ist mir beygefallen, daß diejenige Antwort ihr gewiß die angenehmste sein wird, die sie durch den Mund ihrer Freundin empfängt, und also bitte ich Sie, ihr ja recht viel Schönes — nein, Herzliches von mir zu sagen."

Johann Karl Liebich.

Von Siegfried Siebe.

Was unter den Theaterdirektoren vor hundert Jahren der große Schröder in Hamburg mit Ernst und Strenge, was Goethe mit unter dem Schutze seiner Ministerstellung erreichten und Iffland in Berlin als königlicher Beamter durchzusetzen versuchte, um Schauspieler und Publikum in Ordnung zu halten und anvertraute Institute zur Höhe zu führen, das bewirkte in Prag durch unerschöpfliche Güte, durch hohes Talent und durch die Gewalt seiner faszinierenden Persönlichkeit Johann Karl Liebich. Weil er in emsigem Wirken auf böhmischer Scholle haften blieb und die Abneigung nicht überwand, gleich anderen in die Welt zu ziehen und der großen Menge seine hohe Kunst zu zeigen, ist er der früheren und der heutigen Zeit nicht nach Verdienst bekannt geworden, obwohl Joseph Kürschner in der „Allgemeinen Deutschen Biographie“ uns ein kurzes und auch zutreffendes Lebensbild gegeben, die Goethe-Forschung[1]) dem echten deutschen Manne ein Denkmal gesetzt, Teuber[2]) das reiche Leben eines glücklichen Menschen geschildert und zuletzt Heinrich Stümcke in seiner „Henriette Sontag“ und in „Theater und Krieg“ des „letzten großen Prinzipals alten Stils“ gedacht hat. Gibt doch noch ein neuerer Schriftsteller[3]) der Aeußerung Rahel Lewins: „Tieck wäre nie zu Liebichs ... gekommen“, den Zusatz: „ein Gartenlokal außerhalb Prags, in dem die Freunde zusammenkamen.“ Gubitz hat uns in seinem „Gesellschafter“ vom Jahre 1817 ein Lebensbild Johann Karl Liebichs aufbewahrt, das den Werdegang des Künstlers nach eigenhändiger Niederschrift beinahe bis zu der Zeit festhält, da in Prag die Sonne seines Ruhms aufging.

---

[1]) Goethe Jahrbuch Bd. 7 u. XIV, Schriften der Goethe-Gesellschaft: Goethe u. Oesterreich.

[2]) Oskar Teuber: Geschichte des Prager Theaters. Bd. 2. 1885.

[3]) Otto Berdrow: Rahel Varnhagen.

Karl Liebich, der Sohn eines Substituts des kurfürstlichen Hoftanzmeisters, wurde am 5. Aug. 1773 zu Mainz geboren. Seine Aufzeichnungen über die Geschehnisse der Jugendzeit klingen freilich schlicht und einfach; aber sein Humor weiß auch manche anmutige Erzählung einzuflechten, wie die, daß der dicke Kapuziner Paul Anton beim ersten Religionsunterricht vielen Fläschlein den Hals brach und die 10 Gebote Gottes manche 10 Bouteillen kosteten, ehe der Lernende die Grundelemente christlicher Kultur begriff. Staunend sah er dann später beim Gottesdienst die farbenprächtigen Gewänder des Hochamts, den Glanz der Kerzen in der Kirche, andächtig vernahm er die Musik vom Chore, und daheim baute er aus Stühlen die Kanzel wieder auf und wiederholte die Predigt. Neben diesen harmlosen Erzählungen finden wir auch manches von größerer Bedeutung. Auch aus Liebichs Aufzeichnungen kann der, der uns über die Stellung der Kirche zum Theater belehren will, entnehmen, wie im Gegensatz zu Frankreich in Deutschland die Schaubühne gerade von Vertretern der römischen Kirche zur Zeit des Aufblühens unserer Literatur nur Förderung und Hilfe erhalten hat.

Es war in Passau, wohin der Vater im Jahre 1788 als Hoftanzmeister einen Ruf erhalten hatte, als der Fürstbischof Graf Auersperg den der Jurisprudenz Beflissenen nach schwerem Kampfe mit dem widerstrebenden Vater der Bühne zuführte und damit ihm zur Unsterblichkeit verhalf. Und in der Nähe Wiens griff wieder ein katholischer Pfarrer in sein Leben ein und redete ihm zu, die „Horde" des Theaterprinzipals Menninger zu verlassen und sein reiches Talent auf einer rechtlichen Bühne geltend zu machen.

Dort in Passau, wo er trotz seiner Jugend durch Fleiß bald zum Inspizienten emporstieg, bildete er sein Talent, dort lernte er auch die Kniffe und Bosheiten seiner Kollegenschaft kennen und zugleich die Mittel, sie zu bekämpfen. Mit dem Tode des Fürstbischofs im Jahre 1794 verschwand leider auch das Hoftheater, und für Liebich begann ein unstetes Wanderleben, ein Umherziehen durch Städte und Länder. Danini und Kurz werden uns als seine Prinzipale genannt, Laibach, Wien, Klagenfurt hatten ihn aufgenommen, bis er am Ende des 18. Jahrhunderts durch Vermittlung seines Freundes und Lehrmeisters Schopf nach Prag berufen wurde, wo der Italiener Domenico Guardasoni auch das deutsche Theater leitete. Dort schloß er — 1799 zum Oberregisseur ernannt — am 31. 12. 1803 seine Ehe mit Johanna Wimmer, der späteren Frau Stöger. Als dann Guardasoni 1806 in Wien verschieden war, wurde Liebich am 4. August auf dem Landtage einstimmig zum Direktor gewählt, und ein rastloses Wirken begann.

das ausschließlich der Hauptstadt Böhmens geweiht war. Einen glänzenden Ruf nach Wien hatte er 1812 abgelehnt. Wie hoch er als Bürger, Mensch und Patriot geschätzt war, bewies seine Ernennung zum Ehrenbürger Prags.

Und Karl Liebich verdient es, daß man seiner gern gedenkt. Denn so eigenartig wie er, ist niemals ein Theaterdirektor gewesen, und ein ähnlicher wird nie wieder kommen, so lange eine Bühne besteht und eine Feder ihre Geschichte meldet. Einen Bühnenleiter uns am Anfange des vergangenen Jahrhunderts zu denken, der mit glücklichem und frohem Gesicht unter seine Amtsgenossen trat, der ihre Verehrung hatte, und auf den viele Stimmen vertrauender, zutraulicher Menschen einredeten: „Papa Liebich, Papa Liebich," wird eben nicht wieder geboren. Wie die Untergebenen ihrem Theatervater keinen Wunsch versagen konnten, weil auch er ihnen nichts verweigerte, und sich keiner Anordnung widersetzten, weil sie richtig war, so verhielten sich auch die, welche die Aufsicht über das Theater des hunderttürmigen Prags führten. Es ist ebenso ehrend für den hohen Adel der Hauptstadt Böhmens wie für den Bühnenleiter, was Karl von Holtei aus dem Munde der Frau Stöger, der einstigen treugeliebten Gattin des Künstlers, vernahm[4]): Unter den kunstsinnigen und mächtigen Aristokraten Prags wäre Liebich ein Gleicher unter Gleichen gewesen. Er hätte die Grafen und Herren in seinem stets offenen Hause empfangen und mit ihnen gelebt, ohne die Form zu verletzen oder sich das geringste zu vergeben. Wie hinter den Kulissen hätte er in der Gesellschaft seine Würde zu behaupten gewußt. Nur einmal, als ihm die Stände die Dekoration eines bürgerlichen Zimmers verweigerten, hören wir aus Teubers Geschichte des Prager Theaters von einer Differenz, die durch den Kaiser Franz zugunsten des Direktors entschieden wurde. Sie kamen gern in sein Haus, die Grafen von Sweerts-Spork, von Clam-Gallas, Sternberg, Kolowrat und andere und stützten den, dem bei solchem Verkehr auch große Einnahmen nicht zureichten. So lagen auf dem Weihnachtstische Liebichs die mit Empfangsquittung versehenen Wechsel des Direktors. Und Liebich vergalt seinen erlauchten Vorgesetzten damit, daß er das Theater ihrer Stadt zu hohem Range erhob. Man hat die Tage seiner Direktion das „goldene Zeitalter" der Prager Bühne genannt.

Mit den durch künstlerische Neigungen ausgezeichneten Großen zogen auch die in sein Haus, die nur „Ritter vom Geist" waren. An

---

[4]) Karl von Holtei: Vierzig Jahre. Band 7.

Liebich ließen Rahel Lewin[5]) und Iffland,[6]) wenn sie in Prag waren, ihre Briefe adressieren, bei ihm saßen mit dem böhmischen Adel Ludwig Tieck, Brentano, Varnhagen von Ense, Gentz, und Carl Maria von Weber verlieh den glänzenden Gesellschaftsbällen einen unvergleichlichen Zauber. Wenn die Pflege dieser Beziehungen viel verschlang, für Notleidende und Hilfsbedürftige blieb noch immer etwas übrig. Das hatte das frohe Kind des Rheinlandes mit Frau Aja gemein, daß niemand ungetröstet seine Schwelle verließ.

Sein Repertoire, welches sich nicht von dem anderer Theaterdirektoren unterschied, ist getadelt worden. Es ist hier nicht der Ort, auseinanderzusetzen, warum diese Angriffe ebenso töricht, schädlich und ungerecht waren wie die Heinrichs von Kleist auf Iffland. Die glückliche Gabe war ihm verliehen, hervorragende Künstler um sich zu sammeln. Neben Gästen wie Iffland, Mattausch, Opitz, Frau Roose, Frau Bethmann, finden wir bei ihm den als Kapellmeister für Prag zwar ungeeigneten Wenzel Müller, Sophie Schröder, Julie Löwe, die Schwestern Böhler, Schmelka, Franz Rudolf Bayer, den unzuverlässigen Eßlair und die talentvolle Freundin Rahel Lewins: Auguste Brede. Ja, Liebich konnte das stolze Wort an Goethe schreiben:[7]) „Meinem Kapellmeister Karl Maria von Weber, der vor einigen Tagen nach Berlin gereist ist, habe ich den Auftrag gegeben, sich dort mit seinem guten Freunde und Namensvetter[8]) der Musik[9]) wegen zu verständigen." Dem „Unvergeßlichen" dankte es Ludwig Löwe, daß als Schauspieler etwas aus ihm geworden war.[10])

Ist es ein Zufall, daß Liebich, der als Knabe zum ersten Male beim Schauspieldirektor Großmann mit staunendem Auge in die Wunder der Theaterwelt schaute, um sich nicht wieder von ihnen zu trennen, mancherlei — ich nenne nur die Gründung einer Pensionsanstalt und die Betonung deutschen Wesens — von diesem Manne annahm, den er in moralischer, künstlerischer, in jeder Beziehung, weit überragte? Gewiß hat Großmann viele Talente der Bühne zugeführt, für den Ruhm Lessings gearbeitet, für seine Mitarbeiter zu sorgen gesucht und sein

---

[5]) Albert Leitzmann: Briefwechsel zwischen Karoline von Humboldt, Rahel und Varnhagen.

[6]) Ludwig Geiger: A. W. Ifflands Briefe an seine Schwester Luise.

[7]) August Sauer: Goethe und Oesterreich. II. Teil.

[8]) Bernhard Anselm Weber, Kapellmeister des Kgl. Nationaltheaters in Berlin.

[9]) Musik zu Goethes „Epimenides".

[10]) Karl von Holtei: Briefe an Ludwig Tieck.

Deutschtum betont trotz der reichlichen französischen Phrasen in seinen Theaterstücken. Aber das Gefühl der „Mache“ verläßt uns nicht bei ihm, im Gegensatz zu Liebich, bei dem alles wahr, golden, echt und treu ist, ohne Hintergedanken, ohne Schaumschlägerei, ohne Begierde, die eigene Person in das rechte Licht zu rücken.

Liebich trug nicht die Schuld, wenn Woltmann am 18. April 1815 aus Prag an Goethe schreiben konnte:[11]) „Die Deutschheit kann hier nicht Wurzel schlagen.“ Denn unermüdlich war der Theaterleiter darauf bedacht, deutsches Wesen und deutsche Art an seiner Stätte zu beleben und zu erhalten. Sein Verdienst war es, daß die italienische Oper der deutschen das Feld räumte, und der Inhalt seiner Korrespondenz mit Goethe bleibt ein unvergänglicher Ruhmestitel für ihn. Als bei Leipzig 1813 dem Ringen der Völker Napoleonische Kriegskunst erlag, da wurde in Liebich der Gedanke geboren: der 18. Oktober sollte „in der Folge ein Festtag für ganz Deutschland werden und, als ein National-Akt alljährlich gefeiert, auf die späteste Nachwelt übergehen!“[12]) Die Schaubühne schien ihm der geeignete Ort und der „erste deutsche Dichter“ berufen, ein National-Schauspiel zu schreiben, das am Tage der Leipziger Schlacht auf allen deutschen Bühnen in Szene gehen konnte. Und so wandte er sich — unterstützt von der lebendigen Bitte der Sara von Grotthuß — „mit deutscher gerader Offenheit“ an den Meister in Weimar. Goethe hatte freilich schon das große Werk getan, und so wies er den Prager Direktor nach Berlin, wohin das herrliche Festspiel: „Des Epimenides Erwachen“ bereits gesandt war. Das „Morgenblatt“ aber gab von dem Plane Liebichs und von dem Inhalt der mit Weimar geführten Korrespondenz den Zeitgenossen ausführliche Kunde.

Um den Künstler zu charakterisieren, sei vor allem der anerkennenden Worte Ludwig Tiecks gedacht, der ihn „zu den vorzüglichsten Schauspielern“ rechnete, „die nur die deutsche Bühne betreten haben“, und der in seinem „Phantasus“ die Erklärung abgab: „Das Prager Theater hat überhaupt große Vorzüge, und an jedem Abend, an welchem Liebich auftritt, wird der Freund der Bühne sich befriedigt fühlen.“ Seine Anstandsrollen waren fein durchgeführt, in den komischen war er höchst erfreulich, sein Humor anmutig, sein Gefühl richtig, und auch ernste, rührende Charaktere gelangen ihm vortrefflich — aber nicht immer die Gestalten der hohen Tragödie.

---

[11]) August Sauer: Goethe und Oesterreich. II. Teil, S. 306.

[12]) Brief Liebichs an Goethe v. 28. 6. 1814. August Sauer: Goethe und Oesterreich, II. Teil, S. 69.

16

In der Nacht vom 21. zum 22. Dezember 1816 ist Karl Liebich der Wassersucht erlegen, betrauert von Unzähligen, die er gefördert.

„Verwaist ist der Mimen weiter Reigen,
Den Vater haben alle wir verloren,“

so klang es von den Lippen aufrichtig Leidtragender.[13])

Für die Schauspielkunst ist sein Heimgang ein unersetzlicher Verlust gewesen. Der Glanz der Bühne Prags erlosch, und Zelter ist nicht der einzige, der ihren Verfall beklagte. Er meldete nach Weimar: „Seit Liebichs Tode riecht's auch hier nach Anarchie, die Musik ist fast zu schlecht.“[14])

[13]) Der Gesellschafter v. 12. 5. 1817.

[14]) Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter.

Franz v. Holbeins Anfänge.

Aus seiner ungedruckten Selbstbiographie mitgeteilt.

Von Hans Holbein.

Am Abend seines Lebens, im Jahre 1853, hat Franz v. Holbein — „einer der bewegtesten, vielgestaltigsten Lebensläufe der Theatergeschichte“[1]) — seine Lebensgeschichte aufgeschrieben mit der Absicht, sie „seinen Lieben erst nach seinem Tode als letzten Gruß eines Verstorbenen zukommen zu lassen“. „Ich werde nichts beschönigen . . . nichts will ich daran ändern“; er hat in schmuckloser und doch anziehender Weise sein Leben geschildert, „welches so reich an seltsamen Verkettungen und Lösungen, an romantischen Begebenheiten und beinahe unwahrscheinlich klingenden Fügungen“ war! Als seinerzeit viel gespielter Verfasser von Ritterstücken und Familiengemälden Iffland-Kotzebueschen Charakters, als Bearbeiter unkleistschen Angedenkens, als Leiter der Bühnen in Bamberg — wo E. Th. A. Hoffmann sein Mitarbeiter war —, Würzburg, Prag, Hannover und des Wiener Burgtheaters, als Schöpfer der Tantieme ist Franz v. Holbein (1779/1855) von Einfluß auf das praktische deutsche Theater gewesen; seine Beziehungen zur ehemaligen Geliebten Friedrich Wilhelms II. von Preußen, zur Gräfin Lichtenau, die bis zur Ehe mit der um vieles älteren Frau führten, haben seiner Jugend einen eigentümlichen Reiz verliehen.

Hier sei berichtet, wie er aus seiner ihm widerwärtigen Beamtenlaufbahn bei der kaiserlichen Lotto-Administration zu Lemberg auf die

[1]) Josef Kürschner in der Allg. Deutschen Biographie Bd. 12, S. 725 bis 727. — Die Selbstbiographie, deren Vorhandensein kurz nach Holbeins Tode u. a. in der Europa 1855, S. 479, erwähnt wird, bietet eine gute Ergänzung zu Holbeins bekanntem Werke „Deutsches Bühnenwesen“, 1853, das z. T. auch autobiographischen Charakter hat. — Ueber die genealogischen Zusammenhänge, die hier in Frage kommen, siehe mein 1905 bei E. A. Seemann, Leipzig, erschienenes Buch: „Die Holbeiner“; 700jährige Familiengeschichte.

Künstlerlaufbahn geraten ist. Er las in der Zeitung, daß es für Deutsche leicht sei, in der russischen Armee Offizier zu werden, und wanderte zur nächsten russischen Militärstation. An der Grenze brachte ihn schon der Mangel eines Passes in große Verlegenheit. Da fuhr zufällig eine ihm sehr bekannte Lembergerin, die er seine polnische Sprachmeisterin nennt, im Vierspänner vor, die nicht nur für ihre Kammerfrau, sondern auch für einen französischen Sprachlehrer Fontaine Pässe besaß. Letzterer war erkrankt zurückgeblieben, und an seiner Stelle wurde Holbein eingeschmuggelt; zunächst bis Petersburg. Ihr Name ist nicht genannt, wir hören nur, daß er bei ihr auch die Gräfin Paltreska, die frühere Geliebte des letzten polnischen Königs, kennenlernte. Bis zum Beginne seiner Tätigkeit am Berliner Nationaltheater unter Ifflands Führung möge Holbein nun selbst das Wort haben.

* * *

Ich schlug vor, mich Fontano zu nennen, weil ich der italienischen Sprache mächtig genug war, um mich für einen Italiener ausgeben zu können. Durch diese Vorsicht hoffte ich den Nachforschungen meiner Verwandten zu entgehen und auch meine Beschützerin vor Unannehmlichkeiten möglichst zu bewahren! Mein Vorschlag erhielt ihre Zustimmung, indem sie zugleich bemerkte, daß ich als italienischer Sänger noch mehr wie als deutscher gefallen würde. Ich hatte später oft genug Gelegenheit, mich davon zu überzeugen, wie unbewußt wahr ihr schöner Mund gesprochen, denn das Talent des „Herrn Fontano" wurde in Petersburg nur allzusehr überschätzt!

Dort angekommen, sah ich mich bald in die beste Gesellschaft gezogen, und meine Konzerte trugen mir die wertvollsten Geschenke und namhafte Geldsummen ein! — So hätte ich in Petersburg wahrscheinlich mein Glück gemacht, wenn mich meine Reisegefährtin nicht nach kurzer Zeit gebeten hätte, so schnell als möglich Petersburg zu verlassen, um mich der zu jener Zeit von Kaiser Paul auf das strengste anbefohlenen Paßrevision zu entziehen! —

Die Furcht, meine liebenswürdige Freundin durch ein längeres Verweilen zu kompromittieren, bewog mich, meine Rückreise nach Deutschland unverweilt anzutreten, wozu sie in ihrer liebenswürdigen Fürsorge mir einen Paß als reisender Tonkünstler verschaffte. Er lautete auf Francesco Fontano, geboren in Venedig!

In den letzten Tagen meines Aufenthalts hörte man, daß schon mehrere Fremde, wegen nicht genügender Legitimation, nach Sibirien geschickt worden, und so verließ ich denn zu meinem größten Be-

dauern nach wenigen Wochen Petersburg, mit dem innigsten Dankgefühl und tausend Segenswünschen im Herzen für meine schöne Beschützerin. Der Paß, die scheinbar legitimierte Veränderung meines Namens und Standes, verwischte nun gänzlich meine Spur, so daß alle Nachforschungen meiner Familie vergeblich waren! — Nur meiner Mutter hatte ich von Petersburg ein Lebenszeichen von mir gesendet, aber ohne daß sie dadurch erfahren, wo ich mich aufhalte, denn ich hatte mir fest vorgenommen, nicht eher etwas von mir hören zu lassen, bis mein gewagter Schritt, Lemberg verlassen zu haben, durch den Erfolg entschuldigt sein würde! Ich wollte nun, mit allem ausgestattet, als Künstler nach Deutschland gehen, zugleich auch meine Studien in einer dortigen Universität fortsetzen, zu meinem Unglück kam ich aber in Wilna wieder an eine Spielbank, und ein bedeutender Gewinn erregte abermals die so verderbliche Leidenschaft des Spiels in mir! Der Verlust ließ natürlich auch nicht lange auf sich warten, dem dann zu allem Ueberfluß auch noch ein Duell folgte! — Wegen einer von mir etwas übereilt gemachten Aeußerung über Falschspiel, erhielt ich eine Herausforderung auf Pistolen! — Das Duell fand am nächsten Vormittag statt, wozu sich mir ein Herr Gulkowsky, mit dem ich bekannt geworden, als Sekundant anbot, während mein Gegner Mühe hatte, einen solchen zu finden. — Zur bestimmten Stunde war alles auf dem Platze. Ich hatte den ersten Schuß, aber nicht den Mut, auf einen Menschen lange zu zielen, und gab, kaum die Pistole erhebend, Feuer! — Der Schuß fehlte, während mein Gegner, mit kaltem Blute zielend, mich in den Oberschenkel traf! —

Infolge des Blutverlustes wie der heftigen Schmerzen, verlor ich das Bewußtsein und erwachte erst wieder in der Wohnung eines Wundarztes; an meinem Bette saßen die Herren v. Gulkowsky und Chabolitzky! — Letzterer, dem ich in Lemberg oft in Gesellschaften begegnet war, hatte von dem Duell gehört und sich meiner, der Beschreibung nach, erinnert. Er hatte mich aufgesucht und mich sofort zu dem ihm bekannten Wundarzt bringen lassen, der, nachdem die Kugel aus der Wunde entfernt war, dank meiner gesunden und kräftigen Konstitution alle Hoffnung zu einer baldigen Genesung gab!

Ich blieb nun auch ferner bei dem sehr teilnehmenden Manne in Pflege, und früher als er gehofft, war ich nach zwei Wochen soweit hergestellt, daß ich reisen konnte. Noch einige Tagereisen machte ich mit Herrn v. Gulkowsky, der mich dann verließ, um den Weg nach seinem Gute einzuschlagen. Ich selbst saß nun in dem Städtchen

Bielostok, noch sehr entkräftet, ohne Rat und ohne Geld; denn was ich nicht verspielt hatte, war auf die Pflegekosten aufgegangen! Ich hatte nichts in der Tasche als die Kugel, die mir mein Arzt als Andenken und Warnung mit auf den Weg gegeben!

Mir blieb also nichts anderes übrig, als meine Zuflucht zu meiner wertvollen goldenen Uhr zu nehmen, um durch deren Verkauf bis Warschau zu gelangen!

Im Verlauf meiner weiteren Fahrt hatte ich auch noch das Unglück, daß mir vom Wagen noch mein Koffer mit allem, was ich besaß, gestohlen wurde! Ich besaß nun nichts mehr als einen schon sehr defekten Reiseanzug, meine Pistolen und eine sehr wertvolle Gitarre, — und so erreichte ich, — vollkommen mittellos, — ohne einen Groschen in der Tasche, Warschau! Ich verschleuderte also meine Pistolen, um mir für einige Tage Unterkunft und Nahrung zu sichern, und machte sofort auch noch die nötigen Gänge zur Ermöglichung eines Konzerts, welches ich geben wollte. Aber überall wurde ich, wohl meist meines schlechten Anzuges wegen, schnöde und mißtrauisch zurückgewiesen, und mit bitteren Gefühlen erkannte ich die Richtigkeit des Sprichwortes: „Kleider machen Leute!" Bisher wähnte ich immer, das Talent werde überall anerkannt und gesucht; es dürfe sich nur finden lassen und habe nicht nötig, sich vorzudrängen, oder durch Empfehlungen sich erst Bahn zu brechen! Doch zu bald überzeugte ich mich, daß man, sogar neben wahrem Talent, eine Kunst vor allem besitzen müsse: die Kunst, sein Talent zu verwerten, — zu verkaufen, — und diese fehlte mir gänzlich! — Zudem fühlte ich nur zu sehr, daß der Beifall, den man mir in Lemberg gezollt, die Leichtigkeit, mit der ich in Petersburg Geld erworben, durchaus nicht im Verhältnis zu meiner Kunst gestanden, sondern, daß ich eigentlich meine Erfolge nur der Seltenheit der noch so wenig bekannten, mir eigenen, italienischen Gesangsmethode, wie der ebensowenig bekannten Gitarre zu danken hatte, worüber ich mich beinahe in meinem Innern schämte, was um so mehr den Wunsch in mir aufflammen machte, sobald als möglich meiner jetzigen Lebensweise und jeder Abenteuerlust zu entsagen und mit allem Ernst in einer deutschen Universitätsstadt meine Studien zu vollenden!

Bei diesem Vorsatz verharrend, beschloß ich denn, meine mir noch gebliebene Freundin und Trösterin in allem Ungemach, — meine Gitarre zu verkaufen, um mit dem Erlös dafür Leipzig zu erreichen.

Allein niemand wollte das überall unbekannte Instrument kaufen, bis mich endlich ein Instrumentenmacher an einen Franzosen

wies, der, wie er sagte, ein Vermögen durch Unterricht auf diesem Instrument verdiene. Ich ging zu dem Franzosen und bot ihm mein Instrument zum Kaufe an. Er wohnte äußerst elegant, spielte den großen Herrn und behandelte mich sehr geringschätzig, mich für einen gewöhnlichen Musikanten haltend und nicht begreifen könnend, wie ich seinen Rat nicht befolgen wolle, in Gärten und Wirtshäusern zu spielen, wo ich doch mein Instrument, wie ich ihm gesagt, aus Not verkaufen müsse. Er zeigte mir auch sein mit Silber, Perlmutter und Schildpatt reich eingelegtes Instrument und spielte darauf recht stümperhaft ein kurzes Präludium, doch schnell ergriff ich, mein Uebergewicht fühlend, meine geliebte Gitarre, von der ich mich unendlich schwer trennte, ich phantasierte und spielte ohne Ende! Ich fühlte, ich werde von derselben bald Abschied nehmen müssen, glaubte auch wohl, schön gespielt zu haben, denn der hoffärtige Franzose war plötzlich wie verwandelt. Er erklärte sich bereit, die Gitarre kaufen zu wollen, um den von mir bestimmten Preis, den er, so klein er war, gewiß auch nicht gegeben haben würde, wenn er nicht gefürchtet hätte, daß ich ihm als Lehrer auf seinem Instrument sehr gefährlich werden könne.

So ließ ich denn meine treue Reisegefährtin in seinen stümperhaften Händen, mit schwerem Herzen trennte ich mich von ihr und machte mich des anderen Tages — zu Fuß — auf den Weg nach Leipzig!

Aber schon in Lissa sah ich, daß mein Geldvorrat bald erschöpft sein würde, und nahm, so unglaublich und widersinnig es auch scheint, doch abermals meine Zuflucht zum Spiel und verlor gleich am ersten Tage nach meiner Ankunft an einen Offizier meine ganze noch übrige Barschaft.

Ratlos irrte ich durch die Straßen, die Leidenschaft verwünschend, die mich wieder in so große Bedrängnis gebracht. So sann ich vergeblich nach einem Ausweg, als mir plötzlich die groß gedruckten Worte: „Der Spieler" in die Augen fielen.

Es war ein Theaterzettel der reisenden Schauspielergesellschaft des bekannten Direktors Carl Döbbelin[2]), welcher in dem von Lissa nahe gelegenen Orte Fraustadt spielte und hier an den Straßenecken seine Zettel hatte anschlagen lassen.

Der Name des angekündigten Stückes ergriff mich in wunderbarer Weise, ich kannte es, und mir war, als ich mich an den Inhalt

---

[2]) Karl Konrad Kasimir Döbbelin (1763/1821), Karl Theophil D.'s Sohn, der mit seiner Gesellschaft um 1797 in der Provinz Posen spielte.

des Stückes erinnerte, als sähe ich in einen Spiegel. Ich rannte nach Hause, und sinnend saß ich in finsterem Hinbrüten einige Stunden in meinem Zimmer, als ein seit meiner Jugend in mir schlummernder und immer unterdrückter Gedanke, der Gedanke: Schauspieler zu werden, plötzlich in mir wieder auftauchte. Wer weiß es nicht, welche Vorurteile vor einigen fünfzig Jahren noch auf diesem Stande lasteten. Sie allein waren es vielleicht, die mich bisher abgehalten, ihn schon früher von allen anderen zu wählen, denn die schon in meiner Kindheit begonenenen Gemütserschütterungen und grell abwechselnden Lebensverhältnisse entschleierten mir überall die rauhe Wirklichkeit so schonungslos, daß ich mich immer mehr von ihr verstimmt, verletzt, verwundet fühlte und mich nach einer Welt voll Poesie sehnte.

Was war natürlicher, als daß die Scheinwelt der Bühne mir poetisch, meinem empfänglichen Gemüte zusagender erschien, als die rauhe Wirklichkeit. Auch trug ich ja jetzt einen anderen Namen. Meine Familie wurde durch die Wahl des Schauspielerstandes nicht kompromittiert; kurz, das größte Hindernis schien mir dadurch behoben, und rasch war ich entschlossen, nach Fraustadt zu gehen und mich bei Döbbelin um eine Anstellung bei seiner Bühne zu bewerben.

Schon dieser Entschluß war sogleich mit der sonderbaren Eigentümlichkeit aller angehenden, oft auch schon vollkommen routinierten Bühnenkünstler verbunden, nicht zu wissen, für welche Darstellungsweise sie sich vorzugsweise eignen, denn ich erinnere mich ganz gut, wie mir gleich alle Franz Moors und nichts als die größten Bösewichte vorschwebten, so wie mir nur alle jene Rollen in den Sinn kamen, für welche ich das wenigste Talent und die unpassendste Persönlichkeit hatte.

Döbbelins erste Frage war, indem er mich lachend und ziemlich mißtrauisch ansah, ob ich denn einen Paß hätte? Ich, der nicht ahnte, daß der Führer eines Kunstinstituts meine Prüfung mit einer polizeilichen Frage beginnen würde, erwiderte rasch, daß ich nicht zu tief liegende Baß- und auch nicht zu hohe Tenorpartien singen könne, worauf Döbbelin, ein sehr schöner, freundlicher Mann, mit romanischer Ironie die Augenbrauen in die Höhe zog und lachend ausrief: „Ei der Tausend! Baß und Tenor, das ist ja sehr gut, aber ich meine Paß mit hartem P!"

Ich griff rasch in die Brusttasche und reichte ihm das gewünschte Dokument, er sah es durch, und ohne viel Worte weiter zu machen, lud er mich ein, bei ihm des Abends zu essen, fügte nur noch bei, daß ich für einen Italiener erstaunlich gut deutsch spräche, nur mit

österreichischem Dialekt, und das wäre sehr schlimm. Ich antwortete, das Erlernen fremder Sprachen wäre mir sehr leicht, und so würde ich wohl auch mit der deutschen Sprache fertig werden.

„Wie geht's denn mit dem Lesen," fuhr Döbbelin fort, mir ein auf dem Tische liegendes Buch reichend, „lesen Sie mir eine Seite." Es war das Schauspiel „Rolla's Tod" von Kotzebue. — Nachdem ich gelesen, war er zufrieden, wenn nur der Dialekt nicht wäre, meinte er. Doch geht's mit dem Singen vielleicht besser, dabei könne man reden, wie ein' der Schnabel gewachsen sei. Ich ersuchte ihn, mir etwas vorzulegen, worauf er erstaunt ausrief, ob ich denn wirklich von Noten sänge?

„Können Sie das lesen?" mit diesen Worten gab er mir die Opernpartie des Rokka aus Winters „Opferfest", und als die Probe zu seiner Zufriedenheit ausfiel, sagte er in seiner jovialen Weise: „Der verfluchte Kerl, der Becker, hat mir eben den Rokka zurückgeschickt, wenn's ginge, könnten Sie ihn singen, doch müßten Sie sich früher an die Lampen gewöhnen."

Nun sang ich noch das Solo Rokkas „Zieht, ihr Krieger, zieht von dannen" und begleitete mich selbst auf dem Klavier. Döbbelin betrachtete mich eine Weile schweigend, worauf er dann sehr gutmütig sagte: „Wissen Sie was, ich sehe, Sie sind etwas Besseres und sind nicht zum Komödienspieler geboren; wenn Sie aber bleiben und sich verwenden lassen wollen, sollen Sie wöchentlich 4 Taler haben, aber Sie müssen auch als Statist aushelfen und im Chor singen, davon ist niemand bei mir ausgeschlossen."

Hierauf rief er den Theaterdiener und sagte, er solle mich ins Theater führen und dem Regisseur Doering sagen: er schicke ihm noch einen Vermummten. Dies geschah, und ich debütierte noch am selben Abend in dem Schauspiele „Der Alte überall und nirgends" als Vermummter.

Ich dankte dem Himmel für die schwarze Leinwandmaske, mit welcher ich die Scham über meine traurige Stellung verhüllen konnte.

Döbbelins damalige reisende Gesellschaft stand manchem Hoftheater nicht nach. Gewiß würde sie günstig auf meine Ausbildung eingewirkt haben, wenn ich die mir unüberwindliche Befangenheit hätte besiegen können, allein, diese verdoppelte sich eher nach jedem Auftreten. Döbbelin behandelte mich stets mit vieler Rücksicht und hegte noch immer Hoffnung, sobald ich die Furcht überwunden hätte, auf meine Heranbildung zum Schauspieler und Sänger, obgleich ich

sie schon nach den ersten Versuchen aufgegeben und um meine Entlassung gebeten.

Döbbelin riet mir aber in sehr freundlicher Weise, mit ihm noch nach Posen zu reisen, wo auch mein Dialekt gewiß weniger auffallen würde.

So blieb ich denn noch bei diesem liebenswürdigen Manne, der voll Humor und Gemüt war, ein geborener Künstler ohne jede Theorie, aber jedes seiner Worte ein Beweis praktischer Erfahrung und richtiger Anschauung. Ich hatte ihn bald lieb gewonnen und lernte gar viel aus seinen einfachen und praktischen Bemerkungen. Ich begleitete ihn nach Posen und versuchte mich, seinem Wunsche gemäß, noch einige Mal in Nebenrollen, fand aber, daß ich mit meinem Dialekt auch hier anstoße, zumal die damaligen Opern auch immer sehr viel Dialog hatten. Ich gab also meine theaterischen Versuche auf, bat meinen wackeren Direktor um meine definitive Entlassung und erhielt sie mit der offenherzigen Versicherung, daß Schauspieler, die, weil sie viel gelernt hätten, gleich zu hoch hinauswollten, selten etwas erreichten. An Talent fehle es mir keinesfalls, wohl aber an Mut und Ausdauer, vor allem müsse ich meine zu große Empfindlichkeit ablegen, an der schon manches Talent gescheitert wäre. Geringe Bildung — fuhr er fort — und Eigendünkel überschritten die Klippen erster Versuche immer leichter, geringe Bildung fühle die Aeußerungen rücksichtsloser Urteile nicht, Eigendünkel verachte sie, und beides erscheine vor dem Richterstuhle des Publikums mit einer Ruhe, die auch dem geringeren Talent die Möglichkeit, sich geltend zu machen, erleichtere, während oft die eminentesten Anlagen durch die meist mit feiner Bildung verbundene Bescheidenheit und Empfindlichkeit eingeschüchtert und so der Erfolge beraubt würden, welche mit mehr Zuversicht leicht erreichbar gewesen wären.

Durch diese und viele andere gemachten Aeußerungen legte der praktische Döbbelin in mir den ersten Keim richtiger Anschauung und Beurteilung des Bühnenwesens. Ich denke noch immer mit Achtung und Liebe an diesen Biedermann, der mir noch beim Abschiede sagte: „Wenn Sie es nur über sich gewinnen könnten, sich ein Jahr lang ruhig auslachen zu lassen, so wollte ich einen Schauspieler aus Ihnen machen, der sich gewaschen hat." –

Während meines Aufenthaltes in Posen hatte ich auch öfters in der Ressource mit vielem Beifall gesungen, ich faßte also den Plan, vor meiner Abreise ein Konzert zu geben. Herren, wie Geheimrat Kütze, Kriegsrat Wasserleben, Kammersekretär Bergmann und

mehrere andere, ermutigten mich hierzu, mir auch beim Arrangement desselben ihre hilfreiche Hand leistend, doch wie aller Anfang schwer, war das erste Konzert recht leer, der Erfolg aber ein so vorzüglicher, daß bald ein zweites und drittes mit reichlicherer Einnahme darauf folgte.

Dadurch war ich auch in den Stand gesetzt, ein sehr gutes Instrument, welches ich hier zufällig gefunden, zu kaufen, und alles riet mir, eine Konzertreise nach Berlin zu unternehmen, wo ich gewiß mein Glück machen würde.

Ich glaubte gerne dieser Prophezeiung und reiste nach Berlin, mit dem Vorsatze, mein Glück als Musiker nur solange zu versuchen, bis ich mir einen kleinen Notpfennig erworben, mit dem ich meine Lieblingsidee, auf die Leipziger Universität zu gehen, ausführen wollte.

Auf der Durchreise in Frankfurt ankommend, regte mich die heiter bewegte freundliche Stadt an, den Versuch zu machen, hier ein Konzert zu geben.

Schon bei den ersten Schritten, welche ich dazu machte, drang sich mir wieder die Wahrheit des alten Sprichwortes auf: „Kleider machen Leute".

Ach, oft sogar Künstler, denn dem elegant gekleideten Virtuosen (in Posen war die Verwandlung geschehen), der obendrein noch ein Italiener schien, kam alles auf halbem Wege entgegen, und ich gab schon das erste Konzert bei vollem Saale; aber leider schien es, als ob das Geld, welches ich im wahrsten Sinne des Wortes spielend einnahm, die in der Zeit meines Viertalerengagements fast ganz geschlummerte Spiellust wieder in mir weckte.

Alles Schlechte findet sich nur allzuleicht, und so geriet ich bald in eine Gesellschaft junger Leute, an die ich all mein Geld verlor.

Ich gab ein zweites, ebenfalls sehr besuchtes Konzert, und die ganze Einnahme verspielte ich noch am selben Abend. Mir blieb also nur noch so viel, um die Gasthofrechnung und den Postwagen nach Berlin zahlen zu können. Zu alledem wollte es noch mein Unstern, daß ich des Morgens vor der Abfahrt noch mit einem Studenten, mit dem ich während des Spiels einen Wortwechsel gehabt, einen Ehrenhandel auszutragen hatte.

Schon beim ersten Gange erhielt ich von dem geübten Schläger einen Hieb, knapp über der linken Schläfe, der, obgleich unbedeutend, nur um eine Kleinigkeit tiefer zu sitzen brauchte, um mir das Leben zu kosten.

Der Doktor schnitt mir schnell die Haare ab, klebte die Wunde mit Heftpflaster zusammen, und ich rannte, was ich konnte, um den Postwagen nicht zu versäumen. Schmerz empfand ich erst, als ich in dem auf den Achsen unmittelbar ruhenden Wagen saß. Bittere Reue und quälende Vorwürfe peinigten mich, beinahe ganz ohne Geld, war ich gezwungen, sogar meine Zuflucht zur Lüge zu nehmen, wo meine gute Mutter mir, von zartester Kindheit an, dieselbe als das den Menschen Herabwürdigendste geschildert.

Ich mußte, um mit meinem Gelde auszukommen, auf mancher Station dem armen Postillion versichern, daß ich meine Börse verloren, mußte sie also eigentlich um das ihnen gebührende Trinkgeld betrügen. Es war mir denn auch viel leichter, auf dieser damals noch tagelang dauernden Fahrt den Schmerz meiner Wunde, den Hunger, wie meinen ganzen Spielverlust selbst, als das demütigende Bewußtsein zu ertragen.

Als der Postwagen in Berlin vor dem Posthause spät abends ankam, benutzte ich schnell die Dunkelheit, um hilf-, rat- und mittellos, wie ich war, in einen einsam stehenden Beiwagen zu schlüpfen, wo ich, von Hunger, Kälte und Wundfieber, ebenso wie von innerer Verzweiflung, Scham, Reue und Zorn über mich selbst gepeinigt, die ganze Nacht zubrachte.

Des Morgens trat ich nun die Suche nach einem Gasthof an, der mich armen Reisenden aufnehmen würde. Nachdem ich einige Male abgewiesen war, kam ich endlich in die Spandauer Straße zu dem Wirt der „Stadt Ruppin", den ich dringend bat, mich nur eine Nacht auf Treu und Glauben in seinem Hause schlafen zu lassen. Verzehren wolle ich nichts, setzte ich hinzu, bis ich es würde zahlen können. Der Wirt fragte mich gutmütig, wie ich denn so ganz ohne Geld nach Berlin kommen könne, ob mir ein Unglück oder sonst etwas zugestoßen sei, worauf ich erwiderte, daß ich ihm die Wahrheit nicht sagen könne, ihn auch nicht belügen wolle, aber versichert könnte er sein, daß er es nicht bereuen würde, mich aufgenommen zu haben. Nun sah er mich eine Weile an, und rasch entschlossen rief er dem neben ihm stehenden Kellner zu: „Zimmer Nr. 3". Der Kellner ging, ich folgte, und nach wenigen Augenblicken war ich in einem behaglich ausgestatteten Zimmer, ich warf mich aufs Sofa, und die verhaltene Qual der bitteren, mich selbst verwünschenden Gefühle machte sich Luft in einem Strom von Tränen, den reumütigsten, die jemals geweint wurden.

So vergingen Stunden, die ich nie vergesse, endlich tritt der Wirt in mein Zimmer mit der Frage, ob ich denn kein Abendessen wünsche? Ich danke, ohne meine Tränen zurückhalten zu können, denn mich hungerte. Er faßte mit Wohlwollen meine Hand, er sähe es mir an, es müsse mir ein großes Unglück widerfahren sein, doch wolle er nicht hoffen, daß ich vielleicht gar ein Verbrechen begangen!

Von dem Entsetzen, nun gar noch für einen Verbrecher gehalten zu werden, bis zum Aeußersten gebracht, rief ich aus: „So wahr mir Gott helfe, ich habe mich nur an mir selbst versündigt."

Der edle Mann, Namens Krüger, suchte mich allmählich zu beruhigen, dann sagte er: „Sie dauern mich, kommen Sie hinauf, setzen Sie sich zu uns und teilen Sie unser Abendbrot, ans Bezahlen brauchen Sie nicht gleich zu denken." Er nimmt mich unter den Arm und führt mich die Treppe hinauf.

Der Hunger, den ich früher so schmerzlich empfunden, war im Augenblick ganz verschwunden; mehr den Trostesworten dieses braven Mannes, als dem Verlangen nach dem Abendessen folgend, als ich aber in die behaglich warme Stube kam, den gedeckten Tisch erblickte, auf welchem ein Hammelbraten mit Kartoffeln dampfte, stellte sich mit der durch die Freundlichkeit der Wirtsleute zunehmenden Beruhigung meines Gemüts auch der Hunger wieder ein, und ich genoß das herrlichste Mahl meines Lebens.

Gesättigt, erwärmt und gestärkt kam ich auf mein Zimmer zurück, aber mein Inneres noch immer in solcher Aufregung, daß ich nicht daran dachte, zur Ruhe zu gehen; doch eine Kleinigkeit trug nicht wenig zur allmählichen inneren Beruhigung bei.

Der Kellner, der mich recht geringschätzig behandelt hatte, trat plötzlich in mein Zimmer und tauschte das früher hingestellte Talglicht mit einer Wachskerze aus, woraus ich zu erkennen glaubte, daß ich nun einen günstigen Eindruck gemacht und man mich nicht mehr für einen Vagabunden halte. Ach, wie anständig hätte ich in Berlin erscheinen können, wenn ich dem verderblichen Spiele nicht abermals verfallen wäre.

Immer tiefer kränkten mich die erlittenen Demütigungen als die Folgen meines Leichtsinns, und eine solche Wut, ein solcher Abscheu vor mir selbst ergriff mich, daß ich unbewußt in meine Lippen biß und erst den Schmerz empfand, als ich das Blut auf meinem mit Tränen durchnäßten Tuche bemerkte. Und doch hatte ich gar kein Vertrauen mehr zu meinem schon so oft genommenen Vorsatz, eine Leidenschaft zu besiegen, welche ich immer wieder erwähne und ohne

Rückhalt eingestehe, um vor dieser Verderben bringenden Leidenschaft zu warnen.

Mein namenloses Unglück erwägend, kam ich auf den Gedanken, mich vor dieser Leidenschaft durch ein Gelübde zu schützen, und stellte es Gott anheim, mich mit dem, was ich für das größte Unglück für mich hielt, mit dem Tode meiner Mutter zu bestrafen, wenn ich jemals wieder in das Laster des Spiels verfiele.

Ich war fromm, aber nicht bigott, glaubte in der Tiefe meiner Seele nicht, daß der Schöpfer sich von mir meine Strafe diktieren und die Mutter die Sünden des Sohnes entgelten lassen werde, doch kannte ich meinen Hang zum Aberglauben, und darauf baute ich die Gewalt meines Gelübdes. Wäre meine Mutter, nachdem ich wieder gespielt, zufällig gestorben, so würde ich den Gedanken nicht haben überleben können, ihren Tod verschuldet zu haben.

An dieser Idee festhaltend, war ich überzeugt, daß ich von nun an nicht nur Geld, sondern die Ruhe meines Gewissens, mein Leben selbst auf das Spiel setzen würde, und wie ein Stein fiel mir's vom Herzen, ich fühlte mich von jetzt an gefeit gegen diese Leidenschaft, und blieb es auch für immer.

Nachdem ich meine in Frankfurt erhaltenen Empfehlungsbriefe abgegeben hatte, erhielt ich von den Mitgliedern der musikalischen Ressource die Aufforderung, bei einem Produktionsabend mitzuwirken, auch wurde ich gebeten, in einem Konzert des Joachimthalschen Gymnasiums zu singen, und überdies gelangten günstige Journalnachrichten über meine Leistungen in Frankfurt nach Berlin, wodurch ich ermutigt wurde, in der „Stadt Paris" ein Konzert zu geben, welches mir eine große Einnahme wie reichen Beifall eintrug, und nun säumte ich auch nicht, mich im sogenannten Intelligenzblatt als Musiklehrer empfehlen zu lassen, zugleich eine Privatwohnung Unter den Linden mietend.

Der erste, welcher mich dort besuchte, war — der Kammergerichtsreferendarius Theodor Hoffmann. Er hatte mich in meinem Konzert gehört, mit mir gesprochen und wollte nun meine nähere Bekanntschaft machen, weil, wie er mir lächelnd sagte, ich ihn interessiere. Ein Wort gab das andere, wir sprachen über Musik und Kunst, wie über die allgemeinen Verhältnisse, in vielem übereinstimmend, in ebenso vielem weit auseinandergehend, in Ansicht und Urteil aber uns doch gegenseitig sehr behagend. Hoffmann führte mich schon in den nächsten Tagen bei seinem Onkel, dem Tribunalrat Dörfer, und bei noch mehreren seiner Bekannten ein und stand mir in allem mit

Rat und Tat zur Seite. Obgleich nur um 3 Jahre älter, besaß er weit mehr richtige Weltanschauung, ich aber weit mehr Gemüt und frommen Sinn. Hoffmann nannte dies überflüssige Sentimentalität, die er verspottete, wo er nur konnte, aber immer in so geistreicher und doch auch liebenswürdiger Weise, daß man nie dadurch verletzt wurde, und ich mir infolge seines Einflusses manche mich nur lächerlich machende Schwäche abgewöhnte.

Bald waren wir unzertrennlich, wir musizierten, malten, machten physikalische Experimente und heckten Pläne für die Zukunft aus. Sogar mit Geistererscheinungen befaßten wir uns, und wurden auch einmal während unserer Vorbereitungen hierzu von einem wirklichen großen Geiste, von Jean Paul Friedrich Richter überrascht. Wir befanden uns des Abends eben im Gesellschaftszimmer des Tribunalrats Dörfer, um vor ihm und dessen Familie eine Geistererscheinung zu produzieren, die aber gar nicht gelingen wollte, als sich ganz unvermutet Jean Paul melden ließ, um seine Braut vorzustellen.

Wir rafften schnell unseren Apparat zusammen und verschwanden in Hoffmanns Zimmer, überfroh, daß der Zufall uns mit einem so herrlichen Geiste ausgeholfen. So widmete ich denn meinem mir mit jedem Tag teuerer werdenden Freunde Hoffmann und der Familie seines Onkels jede freie Stunde, und alles, was ich in jener Zeit für mich Zuträgliches unternommen, verdankte ich dem Einflusse dieser herrlichen, hochgebildeten Menschen.

Mit großer Leichtigkeit erhielt ich mehrere Unterrichtsstunden, welche mir um so willkommener waren, da die bald nach meinem ersten Konzert eintretende Frühlingszeit kein zweites mehr erlaubte. Ich kam aber als Gesangs- und Gitarrelehrer so in die Mode, daß ich mich eines reichlichen Einkommens erfreuen konnte.

Der vornehmste und auch interessanteste meiner Schüler war Prinz August von England, und die schönste meiner Schülerinnen die junge Opernsängerin Philippine Bessel, nachherige Mad. Paulmann[3]). Sie war ausgezeichnet durch Schönheit, Talent und Liebenswürdigkeit, der Lehrmeister blickte auch nicht ungestraft in ihre schönen Augen, war aber ihrer und seiner großen Jugend eingedenk und schwieg um so mehr, da er der Freund ihres Bruders und öfterer Gast im Hause ihrer achtungswerten Eltern war.

Gelegentlich eines Gespräches über sie mit Hoffmann, meinte dieser, ich solle doch versuchen, wieder zum Theater zu gehen, denn

---

[3]) C. L. Paulmann, 1789/1832.

meine Stimme und ganzes Aeußeres verbürgten den Erfolg. In der richtigen dialektfreien deutschen Aussprache wolle er mich unterrichten, denn ich unterrichtete ihn in der italienischen Sprache, und während ich ihm die Regeln derselben deutsch erklärte, machte er mich auf meine Dialektfehler stets aufmerksam.

Zur selben Zeit erfreute mich die Bekanntschaft des Kapellmeisters Anselm Weber, der ganz mit Hoffmanns Ansicht übereinstimmte, mit Iffland darüber sprach, mich vorstellte und mein Engagement bei der Berliner Hofbühne durchsetzte. Iffland riet mir, mich ohne jede Voreingenommenheit in allen noch so kleinen Rollen verwenden zu lassen, um mich an die Lampen zu gewöhnen und, wie er sagte, auf der Bühne selbst gehen, stehen und werden zu lernen. Gewiß eine sehr beherzigenswerte Lehre für Anfänger. Ich hatte mir fest vorgenommen, mich in meiner Lehr- und Lernzeit in alles zu schicken, was mir auch das Lob Ifflands eintrug. So mußte ich denn auch hinter den Kulissen das Gitarrespiel, wenn es nötig war, besorgen. Das erste Mal in Schillers „Wallenstein", denn ich war so glücklich, in jener Epoche, in welcher „Die Piccolomini" und „Wallensteins Tod" zuerst in Berlin gegeben wurden, dieser Bühne anzugehören.

Anselm Weber komponierte den Gesang der Thekla und bat mich, das Akkompagnement für die ihm ganz unbekannte Gitarre zu setzen. Die unvergleichliche Mad. Fleck besaß alles, womit die reichste Phantasie Schillers Thekla ausstatten konnte, sogar das Organ im Gesange, wie es diese Rolle bedingt, und jedesmal war ich tief gerührt, so oft ich sie in dieser Rolle zu begleiten hatte, wie mich überhaupt die Vorstellung „Wallensteins Tod" immer wieder von neuem entzückte. Ich hatte bereits manche Aufführung in Berlin gesehen, die mir Achtung für Schauspielerkunst einflößte, aber diese erfüllte mich mit Staunen und Bewunderung, ja mit Ehrerbietung. Ich fing an, auf den Stand stolz zu sein, dem ich angehören wollte. Der noch bedeutende Künstler Fleck war in jeder Rolle unerreichbar, aber sein Wallenstein überragte alles, was ich im Bereiche der Darstellungskunst jemals gesehen.

Kunstleistungen dieser Art hatten aber für mich immer eine große Entmutigung zur Folge; es überkam mich jedesmal ein Gefühl, als ob ich Aehnliches nie imstande sein würde, zu leisten, und so erwachte in mir der abermalige Entschluß, der Bühne je eher je lieber zu entsagen, um eine Konzertreise nach Kopenhagen zu unternehmen, wo mir das dortige Publikum als sehr empfänglich für Konzerte geschildert war, —

alles in der Hoffnung, mir dort vielleicht schneller das erforderliche Geld zu verdienen, um den in mir noch immer glimmenden Wunsch auszuführen und meine Studien auf einer Universität wieder aufzunehmen.

In dieser Stimmung erhielt ich eines Morgens, wegen Erkrankung eines Bühnenmitgliedes, die Rolle des Knechtes in „Johanna v. Montfaucon" zugeschickt, zugleich mit dem schon gedruckten Theaterzettel, auf welchem zu lesen war:

„Ein Knecht . . . . Hr. Fontano!"

Und damit war mein nur mit größter Mühe zurückgedrängter Hochmut und Ehrgeiz wieder mit aller Macht rege geworden, und mir sagend, es von diesem „Knecht" nie bis zu einem Wallenstein bringen zu können, stürzte ich zu Iffland, ihn um meine Entlassung zu bitten.

Keine Vorstellung des gegen mich immer rücksichtsvollen und gütigen Iffland konnte mich von meinem Vorhaben abbringen und mich in meinem Entschlusse wankend machen! — Hoffmann trug auch das Seinige dazu bei, denn er zeichnete in seiner meisterhaften Weise, als er davon gehört, rasch die große Bethmann als Johanna v. Montfaucon und mich als kleinen Knecht, mit dem Gebetbuch in der Hand, ihr folgend. So erhielt ich denn meine Entlassung und beschloß, sobald als möglich abzureisen.

Das Königliche Theater an dem Isartore in München.

Geschichte einer Volksbühne.

Von Georg Schaumberg.

Am 10. November 1771 brachte der Schauspieler Johann Baptist Nießer, als Mitglied einer dreiköpfigen Direktion, auf der Bühne des Faberbräus die erste regelmäßige Komödie, das Lustspiel „Die Wirtschafterin oder Der Tambour zahlt alles" von dem jüngeren Stephani zur Aufführung. Es war die Kriegserklärung eines geläuterten Geschmackes an den, bis dahin fast unumschränkt die Szene beherrschenden Hanswurst. Den weiteren Verlauf des Kampfes, die reformatorischen Bestrebungen Nießers, die zur Entstehung einer Nationalschaubühne führten, die Förderung dieser Bestrebungen durch Männer wie Westenrieder, von Lori und Osterwald, das patriotisch-poetische Wirken des Adels, wie das der beiden Grafen Toerring und der Gelehrten Babo, Eckartshausen u. a. darf ich als bekannt voraussetzen. Der Hanswurst war aber keineswegs gewillt, das Feld zu räumen; er legte die äußeren Zeichen seiner närrischen Hoheit, den grünen Hut, die Hosenträger mit dem roten Herzen und die hölzerne Pritsche ab, schnitt seinen Verfolgern eine höfliche Grimasse und erschien im gelben Ueberrock mit kurzem Krägelchen als dummdreister Diener „Lipperl" vor seinen Getreuen, die ihn jubelnd begrüßten. In dieser Verkleidung behauptete er sich noch Jahrzehnte, bis er vom „Staberl" verdrängt wurde. In der noch ungeschriebenen Geschichte der Münchner Volksbühne werden die Hüttenspieler, in deren leichtgezimmerten Bretterbuden auf dem Anger, später im Prater und vor dem Karlstor, zuletzt in der Au Harlekin, Bernardon, Hanswurst und Lipperl ihr Unwesen trieben, ein auch für die Sittengeschichte interessantes Kapitel bilden, denn nicht minder wie für die Hofbühnen gilt für diese niedersten der Volksbühnen das Hamletwort, „daß sie Spiegel und Chronik ihrer Zeit". Der Nachfolger Lipperls, der Parapluimacher Staberl, der den Hanswurst in eine bürgerliche Sphäre hob, war nicht auf die Bretterbude angewiesen, ihm wurde zum Tummel-

platz seiner Spässe die Bühne eines Königl. Theaters überlassen, das Wunsch und Wille eines Fürsten zur Pflegestatt volkstümlicher Kunst bestimmt hatte. Weshalb das Theater vor dem Isartore diese Mission nicht zu erfüllen vermochte, ergibt sich, wenn wir seine Geschichte, das kurze Glück und baldige Ende dieser Volksbühne verfolgen.

Mit Lorenzoni dem populärsten Hüttenspieler und Schwaiger, dem beliebtesten Lipperldarsteller, teilte sich im ersten Jahrzehnt des verflossenen Jahrhunderts Direktor Weinmüller, der seinen hölzernen Musentempel auf dem Wall vor dem Isartore — dort, wo sich heute die Adelmann-Häuser erheben — aufgeschlagen hatte, in die Gunst der Münchner Bevölkerung. Er erzielte mit Ritterstücken und Zauberopern, die er dem Repertoire der Wiener Bühnen entnahm, volle Häuser und fand durch ehrliches Bestreben, das Niveau der Volksbühne zu heben, auch Anklang bei den Gebildeten. Am 3. März 1811 brannte das Theater vor der Vorstellung des Schauspieles „Carlo Carolini, der Banditenhauptmann" nieder. König Max erbarmte sich der brotlos gewordenen Truppe, räumte ihr das kleine Theater im Herzoggarten[1]) ein und unterstellte sie der Hoftheaterintendanz. Zugleich gab der König die Anregung zum Bau eines würdigen Volkstheaters. Der Intendant de la Motte unterstützte den Plan. Die zum Bau erforderliche Summe wurde durch Ausgabe von Anteilscheinen aufgebracht. Der König eröffnete die Zeichnung, an der sich alle Gesellschaftsklassen beteiligten, mit 30 000 Gulden; Kronprinz Ludwig zeichnete 7000 Gulden. Mit der Ausführung des Baues wurde der K. Oberbaudirektor d'Herigoyen, ein Portugiese von Geburt, betraut. Man wählte für das Theater einen Platz „Hinter den Mauern", ein Straßenzug, der bis 1848 Theaterstraße, später Westenriederstraße genannt wurde.

Das Theater im Herzoggarten, fortan als Kgl. Vorstadttheater geführt, wurde der Leitung des Direktors Weinmüller, dem man den Titel eines Kgl. Regisseurs verlieh, überantwortet und am 15. April 1811 mit dem bereits genannten fünfaktigen Schauspiel von Meisl „Carlo Carolini, der Banditenhauptmann" eröffnet. Die übernommenen Mitglieder der Weinmüllerschen Truppe, die durch die Uebersiedlung in ein Königliches Theater zu Hofschauspielern avancierten, wurden aushilfsweise zu Aufführungen im Hoftheater heran-

[1]) Der Herzoggarten wurde 1741 von dem Herzog Franz Clemens angelegt, das Gartengebäude zu Anfang des 19. Jahrhunderts dem Kadettenkorps eingeräumt; heute schmückt der Justizpalast die Stätte fürstlicher Sommermuse.

17*

gezogen, während andererseits einzelne Kräfte des Hoftheaters in den Vorstellungen des Vorstadttheaters mitwirkten. Das Verhältnis zwischen Residenz und Vorstadt war jedoch rein geschäftsmäßig; die Hofschauspieler lehnten es ab, die Vorstadtmimen als ebenbürtig anzuerkennen. Die Mißhelligkeiten zwischen den Hofschauspielern erster und zweiter Ordnung blieben nicht ohne Wirkung auf das Publikum, das sich in zwei Lager schied. Der Plan des Intendanten de la Motte, dem Vorstadttheater eine Schule für bildungsfähige Talente anzugliedern, konnte „mangels geeigneter Subjekte" nicht verwirklicht werden. Das Repertoire ließ an Vielseitigkeit nichts, an Geschmack manches zu wünschen übrig. Vor mir liegt der Zettel eines musikalisch-dramatischen Quodlibets in drei Abteilungen. Die erste brachte die Schluß-Szene der „Braut von Messina", die zweite einen Akt aus den „Pagenstreichen" von Kotzebue, die dritte Arien und Duette aus beliebten Possen und Singspielen „Evakathl und Schnudi", „Teufelsmühle" und „Fanchon" und einen Akt aus dem Lustspiel „Armut und Edelsinn" von dem unvermeidlichen Kotzebue. Den „Don Cesar" spielte Herr Carl Carl, ein neuengagiertes Mitglied, dessen Namen, seiner Bedeutung für die ferneren Wandlungen der Münchener Volksbühne wegen, ich hier schon erwähne. Carl recte Carl Andreas von Bernbrunn, geboren in Krakau, erhielt eine militärische Erziehung in der Ingenieurakademie in Wien, diente als Leutnant in einem Jägerbataillon, machte die Feldzüge von 1805 und 1809 mit und begann, nachdem er den Dienst quittiert und 1810 in Wien im Josephstädter-Theater sich als Schauspieler versucht hatte, seine Theaterlaufbahn bei Direktor Weinmüller, der ihn mit vier Gulden Wochengage engagierte. Daß Carl von den Franzosen gefangen genommen, zugleich mit Andreas Hofer in Mantua gefangen saß, des Todesurteils gewärtig, seine Befreiung lediglich der Verwendung des Fürsten Borzaga verdankte, diese vielverbreitete Erzählung ist wohl kaum mehr als eine romantische Arabeske seiner Biographen. 1812 rückte Carl, von der Intendanz für erste Liebhaber und jugendliche Helden engagiert, in die Reihe der Hofschauspieler erster Ordnung ein. Seine Begabung lag jedoch auf einem anderen Felde als auf dem der schwärmerischen Jünglinge und Helden; den Mangel an körperlichen Reizen — „seine Stimme wie seine Gesichtsbildung sind ihm zuwider" — wußte er durch temperamentvolles Spiel zu ersetzen, so daß er sich auch in dem ihm fernliegenden Fache behauptete.

Das Theater im Herzoggarten wurde am 28. September 1812 geschlossen. Inzwischen war vor dem Isartore in einem für die da-

maligen Verhältnisse überraschend kurzen Zeitraume von 5 Monaten ein neuer Musentempel entstanden, der bei aller Einfachheit der Formengebung und des dekorativen Schmuckes sich als ein geschmackvoller und praktischer Theaterbau präsentierte, dessen Zuschauerraum, in Parterre, Parterre-Galerie und vier Ränge gegliedert, 1200 Personen faßte. Die Königsloge, oberhalb der Parterre-Galerie angebracht, mündete in einen großen Salon, in dem die Königliche Familie Cercle hielt. Es war geplant, mit dem Theater eine Gartenanlage zu verbinden; der von dem Kgl. Gartendirektor Skell ausgearbeitete Plan kam leider nicht zur Ausführung. Die geräumige Bühne, mit den neuesten technischen Apparaten versehen, begünstigte die Entfaltung von Massen und aller möglichen szenischen Spektakel; ein anerkannter Künstler in seinem Fache, Angelo Quaglio, hatte die Dekorationen entworfen und ausgeführt, ein reicher Fundus wurde geschaffen, kurz, das neue Volkstheater war mit der Fülle seiner äußeren Mittel wohlgerüstet, mit dem Hoftheater, dem es zur Entlastung dienen sollte, erfolgreich in Konkurrenz zu treten.

Am 10. Oktober 1812 wurde das Theater eröffnet; die Ankündigung lasse ich umstehend im Wortlaut folgen.

Von den zahlreichen Stücken, die der Pariser Caignez, der „Racine du melodrame" schrieb, hat das 1804 erschienene Melodram „Le jugement de Salomon" den größten Beifall und die weiteste Verbreitung gefunden; es ging über alle deutschen Bühnen und erhielt sich bis in die dreißiger Jahre auf dem Repertoire. Das effektvolle Stück wurde in der Bearbeitung des Wiener Hofschauspielers und Theaterdichters Stegmayer gegeben, eine von dem Hofkapellmeister Peter Winter komponierte Ouvertüre leitete den Abend ein, der den Verlauf eines herzlichen Familienfestes nahm. Der König, der Schöpfer des Theaters, wurde mit „hellem Jubel und lautem Paukenschall" empfangen, ebenso Kronprinz Ludwig, der, von Innsbruck kommend, nach dem zweiten Akte im Theater eintraf. Haus, Stück und Darstellung fanden stürmischen Beifall. Anderer Meinung war ein Teil der Kritik, der die rührselige Geschichte von dem Urteil des weisen Königs Salomon nur bedingt und außer Herrn Stenzsch nur wenige Kräfte gelten ließ, dagegen in den höchsten Tönen die glänzende Ausstattung, besonders Quaglios „herrliche Gemälde" pries.

Eröffnung und Entwicklung des Isartortheaters fielen zusammen mit der Blütezeit des bodenständigen, auf hundertjährige Tradition fußenden Wiener Volksstückes, das mit seinem Reichtum an Formen und Gestalten, an farbigem Humor und sangbaren Melodien nie ver-

Königliches Theater an dem Isarthor.
Samstag, den 10. Oktober 1812.

Zum erstenmale:

Salomons Urtheil

Ein historisch-musikalisches Drama
in 3 Akten.

Musik von Quaisin.

Personen:

Salomon, König in Israel	* * *
Azelie, Tochter des Königs aus Egypten . . .	Mlle. Thomas.
Eliphal, Salomons jüngerer Bruder	Hr. Karl.
Gareb, Oberbefehlshaber der Truppen	Hr. Schwadke.
Tamira, Witwe Benajas	Mlle. Hübner.
Ein Kind, vermeinter Sohn Tamirens . . .	d. kleine Wohlbrück.
Sena, eine junge Bäuerin	Mlle. Laurent.
Debora, ihre Pflegemutter und Base des . .	Mad. Braun.
Morad, Aufseher der Gärten Tamirens . . .	Hr. Thienemann.
Zabel, Erzieherin von Tamirens Knaben . .	Mlle. Fischer.
Der hohe Priester	Hr. Lanius.
Azram, Gerichts-Aeltester	Hr. Franz.

4 Frauen der Azelie

4 Frauen d. Tamira	8 vornehme Israeliten	4 Opferknaben
10 Bräute	6 vornehme Egyptier	12 Stämme Israels
5 Mädchen	6 Knaben	12 Gerichtsmänner
10 Bräutigam	12 Leviten	12 Flötenspieler

Soldaten, Bauern, Bäuerinnen, Egyptische Sklaven, Volk.

---

* * * Herr Stenzsch, kgl. Hofschauspieler, als Salomon
Die Dekorationen sind von dem königl. Hoftheater-Maler Herrn
Ang. Quaglio.

Preise der Plätze.

Eine ganze Loge im 1ten, 2ten und 3ten Rang	7 fl —
Ein Logen-Platz	1 fl —
Parterre-Gallerie	48 kr.
Parterre	24 kr.
Gallerie	12 kr.
Letzter Platz	6 kr.

Die Kasse wird um 6 Uhr geöffnet.
Der Anfang ist um 7 Uhr — — — Ende um 9 Uhr.

---

sagte, wenn den Theaterkassen Ebbe drohte und das Publikum, der Jambendramen, der prosaischen Nüchternheit der Ifflandschen und Schröderschen Schauspiele müde, das Recht auf Lachen geltend machte. Bei manchem gemeinsamen und verwandten Charakterzug der Be-

völkerung hatten die Wiener Volksstücke für München eine ursprünglichere und lebendigere Bedeutung als für den kühlen, kritischeren Norden; die Tatsache, daß sich die Heere Oesterreichs und Bayerns wiederholt feindlich gegenüberstanden, tat der Beliebtheit der Wiener Autoren keineswegs Eintrag. So ist es auch erklärlich, wenn sich das Repertoire des Isartortheaters vorwiegend auf dem Wiener Volksstück aufbaute. Den Reigen eröffnete das „Donauweibchen" von Hensler mit der Musik von Knauer, „ein Stück Sommernachtstraum in Wiener Bearbeitung". Das lockende Lied der Donaunixe:

„In meinem Schlößchen ist's gar fein,
Kehr', lieber Ritter, bei mir ein,"

wurde an Popularität nur noch von dem Jungfernkranz aus dem „Freischütz" überboten. Bis zum Schlusse des Jahres folgten noch die „Schwestern von Prag" mit der Musik von Wenzel Müller, dem „Klassiker des Bänkels", „Rochus Pumpernikel" — ein Ahne des Ochs von Lerchenau im „Rosenkavalier" —, die Wiener Lokalstücke mit satirischem, gegen den zunehmenden Luxus gerichtetem Einschlag, wie „Die elegante Bräumeisterin", „Die Eipeldauer in Wien" und als Fortsetzung „Die Wiener in Eipeldau", „Die Zimmerherrn in Wien" usw. Kotzebue erschien mit acht Stücken, darunter „Die deutschen Kleinstädter" mit der Fortsetzung „Carolus Magnus"; vaterländische Schauspiele, wie der erst verbotene, dann wieder freigegebene „Kaspar der Thorringer" von dem Grafen Törring, „Ludwig der Springer" und „Otto der Schütz" von Hagemann, wechselten mit sporenklingenden, harnischrasselnden Ritterstücken wie „Clara von Hoheneichen" von Spieß; dazwischen wurden kleinere Singspiele: „Das rote Käppchen" von Dittersdorf, „Die Wilden", „Die beiden Savojarden", „Georg von Asten" von d'Alayrac gegeben. In dem letztgenannten Singspiel debütierte ein junger Tenor Bader, ein geborener Bamberger, der von 1820 bis 1849 zu den Sternen der Berliner Oper zählte. Seltsam berührt es in dieser bunten Reihe längstvergessener Stücke, auch einem Lustspiel Shakespeares zu begegnen, seiner „Bezähmten Widerspenstigen", die allerdings nicht im Original, sondern in der Verballhornung von Schink unter dem Titel „Die bezähmte Widerbellerin oder Gaßner der Zweite" in Szene ging. In einer Kritik wird die Bearbeitung eine „elende Uebersetzung der schlechtesten aller Shakespeareschen Farcen", das böse Käthchen ein „als Dame verkleidetes Trödelweib" genannt. Der buntscheckige Spielplan entsprach der Maxime des Theaterdirektors im Vorspiel zum „Faust": er brachte vieles und befriedigte, wie sich aus zahlreichen Wiederholungen

schließen läßt, allgemein. Der Besuch des Theaters gehörte zum guten Ton der Gesellschaft; die Königliche Familie erschien häufiger im Vorstadt- als im Hoftheater.

Die Erfolge waren bestimmend für den Spielplan des folgenden Jahres, der 61 neue Stücke verzeichnet, unter denen zwei Gruppen hervortreten: die Wiener Volksstücke, zum Teil im Märchengewande und geadelt durch die Musik Wenzel Müllers, wie die „Zauberzither", „Die Teufelsmühle am Wienerberg", „Das neue Sonntagskind", eine Zauberoper, aus deren Melodienschatz das Lied „Wer niemals einen Rausch gehabt" noch heute nicht verklungen ist, „Der Tiroler Wastl" u. a. m.; die zweite Gruppe umfaßt die Stücke, in denen sich der Zauber der Ritter- und Räuberromantik entfaltete, wie „Die Kreuzfahrer", „Barbarei und Größe", „Abällino der große Bandit" u. s. f. Als letzte Ausläufer der Mysterienspiele und Jesuitendramen sind die beiden Schauspiele „Moses Errettung" von dem in München lebenden Dichter von Plötz und „Abraham oder die Ergebung in den Willen Gottes" zu werten. An beide Stücke knüpfen sich lokale Erinnerungen. „Abrahams Ergebung", vom Musikdirektor des Theaters, P. J. Lindpaintner, der sich später als Opernkomponist und Stuttgarter Hofkapellmeister einen Namen schuf, mit Arien versehen, wurde zum Besten der Familien der bei dem Einsturz der Isarbrücke Verunglückten aufgeführt. In dem Stücke von Plötz wagte eine junge Münchnerin, die Tochter des Kriegsrates Pfeiffer, den ersten Versuch auf den gefährlichen Brettern, die in der Folge als Birch-Pfeiffer die deutschen Bühnen Jahrzehnte hindurch tributpflichtig machte. Ein „Heinz von Stein, der Wilde" von dem Münchner Professor C. Hübner, „Der Sturm auf Boxberg" von Hofrat Maier, charakterisieren sich als patriotische Dramen, entstanden unter dem Einflusse des „Götz von Berlichingen", Perinets „Belagerung von Ypsilon oder Evakathl und Schnudi" parodierte die italienische Oper, ein „travestierter Hamlet" nicht ohne Witz den schwerblütigen Dänenprinzen. Der Verfasser, L. Gieseke, war ursprünglich Schauspieler bei Schikaneder in Wien, schrieb für diesen die ersten Szenen zum Textbuch der „Zauberflöte", sagte 1806 der Bühne Valet und starb hochberühmt und in den Adelstand erhoben als Professor der Geologie in Dublin. Die Tänzerfamilie Kobler, die bei ihrem Gastspiel in Weimar Goethe lebhaft interessierte, produzierte sich an einigen Abenden. Der Schauspieler Carl, der auf einer Probe für den ratlos gewordenen Regisseur einsprang, die verwirrten Komparsen ordnete und durch seine Energie die Aufmerksamkeit des Intendanten auf sich lenkte, wurde zum Regisseur ernannt;

er vermählte sich mit der als Sängerin wie als Schauspielerin gleichbedeutenden Margarete Lang und gewann in dieser vielseitigen Künstlerin eine hervorragende Kraft für das Ensemble des Isartortheaters. — Opernaufführungen größeren Stils brachte das Jahr 1814: Wranitzkys „Oberon", „Palmira" von Salieri, dem Gegner Mozarts, und die „Pflegekinder" von Lindpaintner, Text von dem Schauspieler Thienemann, der nach seinem Abgang von der Bühne ein großes Leseinstitut ins Leben rief, das zum Sammelpunkt der Münchner Literaturfreunde wurde. „Hedwig, die Banditenbraut" von Körner, in der Wilhelm Urban, der so früh gestorbene jugendliche Held der Hofbühne, den Julius, Carl den finsteren Rudolph spielte, fand stürmischen Beifall. Die Karwoche wurde mit „mimischen Bildern aus dem Leben und Leiden Jesu Christi nach berühmten Meistern, begleitet von großen Oratorien" ausgefüllt. Die „auf allerhöchsten Befehl gegebenen Vorstellungen" mehren sich; als Gast der Königlichen Familie besuchte die Kaiserin von Rußland wiederholt das Theater. Beherrschend tritt die Persönlichkeit Carls in den Vordergrund: als Schauspieler, der sich alle ersten Rollen, gleichviel ob Helden oder Bösewichte, aneignet und in der Rolle des Springerls in der Wiener Posse „Der Fleischhauer von Oedenburg" eine glänzende Begabung für das komische Fach offenbart, als Regisseur, der sich auf Massenwirkung versteht, und in dem militärischen Spektakelstück „Graf Waltron" ein effektreiches Schlachtenbild mit Infanterie und Kavallerie und einem pompösen Parademarsch inszeniert. Carl erhielt auch die Erlaubnis zur Herausgabe eines „Münchener Theaterjournals", von dem zwei Jahrgänge zu je 12 Heften, ein dritter zu 6 Heften erschienen. Die dramaturgischen Artikel sind ohne Bedeutung, dagegen haben die Berichte von den verschiedenen Bühnen Wert für die Theatergeschichte. Originell sind die von Muxl gezeichneten, handkolorierten Kostümbilder Münchener Künstler. Wir erfahren aus dem Journal, daß das Theater zwei equipierte Landhusaren stellte und jedem für Kriegsdauer täglich 12 Kreuzer auswarf. Eine Kritik der Kritik bezweckte das folgende Inserat: „Da man nicht mit Unrecht behauptet, daß die Ansicht des Kunstrichters über eine dramatische Darstellung nicht allemal die richtigste sei, und aus diesem Grunde der Schauspieler vielleicht dort getadelt werde, wo er nach seiner Auffassung Lob verdiene, so erbietet sich die Redaktion, jede bescheidene und gegründete Vertheidigung eines Theatermitgliedes, welches sich in diesen Blättern unverdient oder zu streng getadelt fühlt, gegen Ersatz der Inserations-Kosten (Druckzeile 4 Kreuzer) aufzunehmen." Von diesem verlockenden

Anerbieten wurde nur einmal, von einem Mitglied des Augsburger Theaters Gebrauch gemacht. Zu betonen ist, daß der Redakteur des Journals, Dr. Pfeilschifter, sich den Münchener Theatern gegenüber objektiv verhielt.

Zu Beginn des Jahres 1815, am 10. Januar, gingen „Die Bürger von Wien“ in Szene, eine Lokalposse von Adolf Bäuerle, dem Herausgeber der Wiener Theaterzeitung, die am 23. Oktober 1813, an dem gleichen Tage, an dem der „Wiener Beobachter“ die Nachricht von der Völkerschlacht bei Leipzig brachte, ihre Erstaufführung im Leopoldstädter-Theater erlebte. Eine für die konventionelle Handlung eigentlich entbehrliche Rolle, die des bürgerlichen Parapluimachers Chrysostomus Staberl entschied, von dem berühmten Komiker Schuster gespielt, den glänzenden Erfolg der Posse. In der Münchener Aufführung spielte Carl den Staberl. Das war aber nicht „der kleine Wiener Bürger, fröhlich, drollig, ein bißchen interessiert, wenn auch mehr mit dem Munde, als in der Tat, ein armer Teufel, aber eine ehrliche Haut“, wie ihn der Verfasser gezeichnet hatte, das war ein lockerer Zeisig, überall zu Hause, der Dummheit mit Verschmitztheit zu einem zuweilen ergötzlichen Ganzen vereinigte. Die überaus beifällige Aufnahme, die Stück und Rolle fanden, wußte Carl mit dem ihm angeborenen Geschäftssinn auszubeuten, er wurde zum Dichter, der zu eigenem, wie zum Vorteil der Kasse eine Reihe von Staberliaden schrieb: „Staberls Reiseabenteuer in Frankfurt und München“, „Staberl als Freischütz“, „Staberls Haß und Quinterls Reue“ — eine Parodie auf Kotzebues rührsames Schauspiel „Menschenhaß und Reue“ —, „Staberl als Indianer“ — gelegentlich des Gastspiels einer Indianertruppe —, „Staberl als Klaubauf“ usw. Die Staberliaden wurden immer witzloser und läppischer, zudem Carl, um für die Komik der Figur breiteren Spielraum zu gewinnen, den bürgerlichen Parapluimacher, der nach seinem eigenen Ausdruck „die Menschheit beschirmt“, zu einem Bedienten degradierte. Damit war das Theater glücklich wieder bei dem Hanswurst angelangt, den man doch von der Königlichen Volksbühne verbannt wissen wollte. Am 2. Mai 1816 kündigten die Zettel des Isartortheaters die Aufführung der „Räuber“ an. Schillers revolutionäres Jugenddrama war in München nicht unbekannt; wie der verdienstvolle Meister unserer Lokalhistorie, Dr. Karl Trautmann, in der von ihm angeregten Festgabe zur Münchner Schillerfeier 1905 durch den Faksimiledruck der Zettel nachgewiesen hat, wurden die „Räuber“ schon 1784, also zwei Jahre nach der Mannheimer Premiere von der Vinzenzischen Gesellschaft deutscher Schau-

spieler auf der Bühne des Faberbräus gegeben. Weshalb die Räuber nicht hoftheaterfähig galten, die Intendanz die Erstaufführung der Vorstadtfiliale überließ, vermag ich um so weniger zu erklären, als ja die Schranken der Zensur, die unter der Regierung des Herzogs Karl Theodor drohten, unter dem klugen und milden Regime des Königs Max gefallen waren. Nun war allerdings Babo, der Vorgänger des Intendanten de la Motte, von einer gewissen Antipathie gegen Schiller nicht freizusprechen, einer Antipathie, die vornehmlich auf die geringen Kassenerfolge der Schillerschen Dramen zurückzuführen ist. So brachte die auf Anregung des Kronprinzen Ludwig zum Besten der Witwe des Dichters veranstaltete Aufführung der „Braut von Messina" eine Einnahme von 400 Gulden. Im Isartortheater spielte ein Gast, Herr Despermann vom Augsburger Nationaltheater, den Franz, Madame Carl die Amalia, Urban den Kosinsky, und Carl, der am Abend vorher noch als Staberl brilliert hatte, den Karl. Der Beifall war lebhaft, doch keineswegs enthusiastisch. Zugkräftig wirkte dagegen das „Käthchen von Heilbronn", das in der Bearbeitung von Holbein als handfestes Ritterstück in Szene ging. Das Käthchen spielte Madame Carl, ihr Gatte den Wetter vom Strahl. In der Kritik klingen leise moralische Bedenken durch: „So zart und innig sich manches sorglose jugendliche Herz von Käthchen, diesem schönen mystischen Geschöpfe, angezogen fühlen mag, so wollen wir doch allen braven Müttern keine Töchter wünschen, die, vom himmlischen Entzücken fortgetragen, in Phantasie leben und dem Heißgeliebten wie außer sich, im Sinnensturme folgen." Heinrich von Kleist sollte im gleichen Jahre nochmals zu Worte kommen, in einer musikalisch-dramatischen Abendunterhaltung zum Benefize des Ehepaars Carl. Der Abend brachte eine Ouvertüre von Beethoven, eine Szene aus Müllners Trauerspiel „König Yngurd", eine Staberliade und den „Zerbrochenen Krug", mit dem trefflichen Charakterspieler Wohlbrück als Adam. — Am 21. März wurde das historisch-romantische Drama „Der Hund des Aubry de Mont-Didier oder der Wald von Bondy", aus dem Französischen des Guilbert-Pixericourt übersetzt von Castelli, gegeben, in dem ein kluger Pudel die Entdeckung eines Mörders bewirkt. Bei der Wiener Erstaufführung des Stückes war der Andrang so heftig, daß es wiederholt zu Faustkämpfen kam. Auf dem Zettel war bemerkt: „Ein verehrungswürdiges Publikum wird höflichst ersucht, sich bei dem Erscheinen des Hundes gefälligst ruhig zu verhalten, um eine mögliche Störung Ihres (sic!) eigenen Vergnügens zu verhüthen." Auf seinen Gastspielfahrten kam der Schauspieler Karsten mit seinem dramatischen

Quadrupeden auch nach Weimar. Den Intrigen der einflußreichen Favoritin des Herzogs, der Sängerin Jagemann, gelang es, das Gastspiel des Hundes, das Goethe, der Intendant, energisch abgelehnt hatte, durchzusetzen. Goethe bat um seine Entlassung; der Herzog genehmigte das Gesuch, und der Dichter schied, von einem Pudel vertrieben, von dem Weimarer Theater, das unter seiner Leitung eine Hochburg des klassischen Dramas geworden. — Die Hundekomödie hatte auch in München vollen Erfolg; der Pudel wurde wiederholt gerufen. Zahlreiche Stücke, in denen Hunden eine Rolle zugedacht wurde, folgten; nach den Hunden kamen Pferde, Esel, Affen, sogar Elstern an die Reihe; Schauspieler gastierten als Affen und Leoparden; bis in die sechziger Jahre währte dieser Unfug. Von den Gastspielen des Jahres 1816 sind die einer italienischen Operntruppe, das der Sängerin Grünbaum und des Berliner Hofschauspielers Rebenstein zu bemerken. Goethes „Götz von Berlichingen" ging am 22. März 1817 noch vor der Aufführung am Hoftheater, die erst 1824 stattfand, in Szene. Den Götz spielte Schwadke vom Hoftheater, Despermann den Weislingen, Urban den Franz, Mad. Trentinaglia die Elisabeth, Madame Petit die Adelheid. Carl hatte das Zeitbild glänzend und geräuschvoll inszeniert. Der beliebte Schauspieler W. Urban debütierte als Dramatiker mit einem Melodram „Das erwachte Gewissen", zu dem Lindpaintner die Musik schrieb. Die Aufführung der vielumstrittenen Posse „Unser Verkehr" von dem Breslauer Arzt Sessa erwähne ich hier nur, um zur Ehre des Münchener Publikums zu betonen, daß es an der antisemitischen Tendenz des Stückes keinen Gefallen fand. — Als „Medea" in dem gleichnamigen Monodrama von Gotter gastierte 1818 die große Tragödin Sophie Schröder; im gleichen Jahre auch der Tenorist Löhle von Stuttgart, der für die Münchener Oper gewonnen wurde. 1819 erschien Eßlair, Direktionsmitglied und Regisseur des Kgl. Hoftheaters in Stuttgart, als Gast, um im nächsten Jahr in den Verband des Münchener Hoftheaters zu treten. Der Stiefvater Richard Wagners, Christian Geyer, sächsischer Hofschauspieler, ein Porträtmaler von Ruf, auch als Dramatiker durch seinen „Bethlehemitischen Kindermord" bekannt, der einige Zeit in München weilte, um Mitglieder des Königlichen Hauses zu porträtieren, gastierte als Rudolf in Körners „Hedwig, die Banditenbraut". Wiederholt begegnen wir dem am Hoftheater engagierten Eduard Jerrmann auf der Bühne des Isartortheaters. Dieser genial veranlagte, aber exzentrische Künstler — er war der erste, der den Franz und Karl Moor an einem Abend spielte — trat 1830 nach zweijährigem Studium unter Talmas Leitung zwölfmal am Théâtre Français auf. Der Jubel, mit dem die Pariser

den Ausländer, der die Kühnheit hatte, auf den geheiligten Brettern ihrer Nationalbühne die Glanzrollen eines Talma in französischer Sprache zu spielen, überschütteten, bestätigte den Erfolg eines Wagnisses, das seitdem nicht mehr unternommen wurde. Der Neubau des Hoftheaters, zu dem Kronprinz Ludwig im Oktober 1811 den Grundstein gelegt hatte, konnte nach wiederholten Unterbrechungen 1818 unter Dach und Fach gebracht werden. Das Haus wurde am 12. Oktober mit einem Festspiel „Die Weihe" von Klebe, Musik von Fränzl, eröffnet, der regelmäßige Betrieb des Theaters konnte aber erst im September 1819 aufgenommen werden. Die Oper und das Orchester, die sich auf der Höhe ihres alten Ruhmes behauptet hatten, erhielten durch die großzügige Anlage des neuen Hauses frische Impulse, dagegen erwies sich die Hoffnung, dem Niedergang des Schauspiels wirksam zu begegnen, als trügerisch. Ein vernichtendes Urteil über das Hofschauspiel fällt Dr. Müller in seinem wertvollen Werke „München unter König Maximilian Joseph", der nach einer Schilderung der total verfahrenen Zustände, der ungenügenden Proben, der stillosen Vorstellungen schließt: „Man klagt nicht mehr über die Theaterleitung, man wünscht, man hofft nichts mehr von ihr, sie ist ein Gegenstand des allgemeinen Witzes." An dem Verfall trug nicht zum wenigsten auch der Dualismus zwischen Hof- und Vorstadttheater schuld. Die Zuschüsse zu der vom Hof bevorzugten Volksbühne belasteten das Budget des Intendanten schwer, und die Mitglieder der Hofbühne spielten der Honorare wegen lieber vor dem Tore als in der Residenz. Das Isartortheater hielt im Gegensatze zum Hoftheater durch steten Novitätenwechsel die Schaulust rege: kam mit Dramen wie „Der heilige Nepomuk", „Genoveva", „Das wundertätige Marienbild" dem gläubig frommen Sinn der Münchener Bevölkerung entgegen, schmeichelte mit patriotischen Stücken wie „Ludwig der Bayer", „Herzog Christoph der Kämpfer" ihrem vaterländischen Empfinden; Schauerdramen wie „Die Bleikammern von Venedig", „Die Schreckensnacht im Schlosse Paluzzi" sorgten für das Gruseln, die Staberliaden und ähnliche Lokalpossen, wie „Das Gespenst im Hofgarten", füllten das Haus; zuweilen schwang sich das Theater auch zu Stücken auf, die verwöhnteren Geschmack befriedigen konnten, ohne sich aber darum zu kümmern, ob die Stücke, die gespielt wurden, mit oder ohne „Bedeutung gefällig seien". In einem schlechten Schauspieler, August Lewald, bekannt als Herausgeber der „Europa", wurde ein tüchtiger Sekretär gewonnen, der mit einem grauslichen „Blaubart" seine vielseitige schriftstellerische Tätigkeit begann. Ein hervorragender Charakterdarsteller trat mit Rudolf Dessoir in den Verband des Theaters.

Der Künstler, gleich seinem berühmten Bruder Ludwig hochbegabt, endete im Wahnsinn durch Selbstmord. Intendant de la Motte, der Mann des laisser faire, laisser aller, wurde schließlich doch unmöglich. An seine Stelle trat Rat Stich, eine subalterne Natur, Bürokrat und Streber, der Unsummen für Ausstattungszwecke opferte, um durch einen glänzenden äußeren Rahmen zu blenden. Dem neuen Intendanten war es vor allem darum zu tun, die Last des Isartortheaters los zu werden. Die an den König gerichteten Vorstellungen hatten den Erfolg, daß der Monarch, der die Volksbühne erhalten wissen wollte, in eine Verpachtung willigte. Der Pächter war — Carl, d. h. Carl führte mit dem Titel eines Direktors und Unternehmers das Theater auf eigene Rechnung, erhielt einen Jahreszuschuß von 6000 Gulden aus der Hofkasse, außerdem wurden seiner Gattin und zwei weiteren weiblichen Mitgliedern des Hoftheaters die Erlaubnis erteilt, ständig in den Vorstellungen des Isartortheaters mitzuwirken. Am 2. Oktober 1822 wurde das Theater unter der Direktion Carl mit dem vaterländischen Schauspiel „Agnes Bernauer" von Törring eröffnet. Voran ging ein szenischer Prolog, in dem der anwesende König als Erhalter und Schützer der Volksbühne gefeiert wurde. Solange das Isartortheater der Hoftheaterintendanz unterstellt war, blieb die Konkurrenz der beiden Bühnen mehr auf das künstlerische Gebiet beschränkt; als Privatunternehmen trat das Isartortheater nunmehr auch in den wirtschaftlichen Konkurrenzkampf ein. Carl machte fieberhafte Anstrengungen; um die Hetzjagd der Novitäten — in einem Jahre wurden 69 neue Stücke aufgeführt — zu beschleunigen, engagierte er Cäsar Max Heigel, ein Mitglied der bekannten Künstlerfamilie, als Hausdichter, der alle sechs Wochen ein neues Opus lieferte. Wiederholt unternahm Carl Ausflüge in das klassische Repertoire, gab die „Ahnfrau", den „Hamlet" in der Schröderschen Bearbeitung, und an drei aufeinanderfolgenden Abenden die „Jungfrau von Orleans" mit großem Aufwand an Komparsen und Pferden. Was daneben an Gelegenheits- und Lokalstücken gespielt wurde, war meist läppisches Zeug, um Dekorationen und Kostüme herumgeschrieben. Großen Erfolg hatte „Aline von Starnberg oder München in einem anderen Weltteil", eine Lokalisierung von Bäuerles Volks- und Zauberoper „Aline oder Wien in einem anderen Weltteil", die einen europäischen Ruf errang und eine ganze Gattung von „Alineaden" hervorrief. „Aline" war den Wienern besonders ans Herz gewachsen, da die Oper neben anderen volkstümlichen Melodien auch das Preislied auf die Donaustadt

„Ja, nur ein Kaiserstadt, ja, nur ein Wien!"

enthielt. — Gäste kamen und gingen, unter ihnen der Schauspieler Mayerhofer, der als Leoparde über die Bühne schlich und an den Rängen umherkletterte, der nordische Herkules Franke, die Seiltänzerfamilie Chiarini usw. Carl verschmähte auch sonst keine Mittel, um sich und sein Theater populär zu machen; er veranstaltete mit den Zöglingen der von ihm ins Leben gerufenen Theaterschule an den Donnerstag Nachmittagen Vorstellungen bei freiem Eintritt, arrangierte Redouten und Maskenbälle, auf denen goldene Uhren ausgelost wurden, ließ die Schäffler tanzen und stellte sich und sein Personal bei allen größeren festlichen Veranstaltungen zur Verfügung. Eine überaus glückliche Hand zeigte Carl bei der Wahl seiner Helden und Liebhaber. Nach dem Abgange Fehringers, eines mit glänzenden Mitteln ausgestatteten jugendlichen Helden, gewann er in Heinrich Moritz einen eleganten, liebenswürdigen Bonvivant von blendender Erscheinung; als dieser geistvolle Schauspieler an das Hoftheater übertrat, gelang es Carl, den Heldenspieler Wilhelm Kunst zu gewinnen. Dieser Künstler, den die Natur mit einem Körper von schönstem Ebenmaß, einem edelgeschnittenen Antlitz, in dem zwei große dunkle Augen flammten, und einem herrlichen Organ von ehernem Klang begnadet hatte, war der letzte Repräsentant einer Schauspielergeneration, die, noch nicht von des Gedankens Blässe angekränkelt, aus dem Vollen einer starken, selbstherrlichen Individualität ihre Gestalten schuf. Gewiß war Kunst nach unseren modernen Begriffen ein Naturalist, aber welch ein Zauber muß von diesem Mann ausgegangen sein, der alle Herzen und auch so kritische Köpfe wie den jungen Heinrich Laube in seinen Bann zog. Und dieser Schauspieler, der wie ein Fürst gefeiert wurde, starb arm und verlassen im Spital. Kunst machte natürlich auch in München Furore — Carl fühlte sich trotz seiner Erfolge — er hatte ein Vermögen gesammelt, besaß ein Haus an der Dachauer Straße und ein Landhaus in Perlach — nicht mehr sicher auf dem Münchener Boden. Das Hoftheater, das wie ein Phönix aus Schutt und Asche neu erstanden war, hatte in dem Freiherrn von Poißl einen Intendanten erhalten, der Carls erbitterter Gegner wurde. Carl richtete seine Blicke nach Wien. Graf Palffy, der das Theater an der Wien leitete, war in finanzielle Nöte geraten. Carl erbat für sich und seine Frau Urlaub zu einem Gastspiel in Wien, das glänzend verlief. Mit einem interimistischen Pachtvertrag in der Tasche kehrte Carl nach München zurück. Am 6. August 1825 wurde im Isartortheater „Staberl im Floribus“ gegeben. Auf dem Zettel stand als Schlußnote zu lesen: „Da mit allerhöchster Genehmigung die

Direktion des Königlichen Theaters mit dem ganzen Personal in Wien Gastrollen gibt, so bleibt von morgen an bis zu ihrer Zurückkunft diese Bühne geschlossen." Sie sollte ihre Pforten nicht mehr öffnen. Einige Tage später trug ein großes, mit Tannenreisern und blauweißen Wimpeln geschmücktes Floß Carl und seine Gesellschaft die Donau hinab nach Wien.

Am 13. Oktober 1825 starb der gute König Max. Eine der ersten Regierungshandlungen Ludwigs I. war die Auflösung der italienischen Oper und die Streichung des dem Isartortheater gewährten Zuschusses. Direktor Carl sollte sich erklären, ob er bereit sei, gegen einen Pachtschilling von 6000 Gulden das Theater weiterzuführen. Carl, der in Wien bereits festen Fuß gefaßt hatte, ersuchte um Bedenkzeit. Nach langwierigen Verhandlungen wurden Carl und seine Frau, die beide noch dem Hoftheater angehörten, mit der besonderen Erlaubnis pensioniert, die Pension von 3000 Gulden im Ausland verzehren zu dürfen. Von der Gesellschaft kehrte nur der Komiker Kohrs wieder nach München zurück.

Die Wiener Epoche Carls, das von ihm erbaute Theater trägt noch heute seinen Namen, gehört nicht mehr in den Rahmen dieser Skizze. Hätte dieser Mann, der die Mechanik des Theaters kannte und beherrschte wie wenige vor und nach ihm, sein Können, seine Tatkraft und Energie in den Dienst einer würdigeren Kunst gestellt, die Theatergeschichte würde seinen Namen auf ihren Ruhmesblättern verzeichnen; Carl verzichtete auf Lorbeer und Nachruhm, er begnügte sich mit den Millionen, die ihm kluger Geschäftssinn erworben ...

Mit Raimund, seinem Klassiker, wurde das Volksstück zu Grabe getragen; Nestroys ätzender Witz war schon der Künder einer neuen Zeit, in der sich die Völker mündig fühlten. Soziale und politische Kämpfe warfen ihre Schatten auf die Bühne und verscheuchten die romantische, harmlos heitere Zauber- und Märchenwelt des Volksstückes. — Das Isartortheater wurde seiner ursprünglichen Bestimmung nicht mehr zurückgegeben. Das Haus, das einst von Lachen und lustigen Weisen widerhallte, in dem sich ein kurzes, aber interessantes Stück der Münchener Theatergeschichte abgespielt hatte, diente zuletzt als eine Zufluchtstätte der Not. Sic transit gloria ...!

Die älteste deutsche Theater-Pensionskasse.

Von Paul Alfred Merbach.

Die seit Anfang 1832 in Leipzig von L. v. Alvensleben[1]) unter dem Titel „Allgemeine Theaterchronik“ herausgegebenen „Wöchentlichen Mittheilungen von sämmtlichen deutschen Theatern“, welche für Mitteldeutschland den ersten Versuch einer in jedem Sinne ernst zu nehmenden Theaterzeitschrift größeren Stiles darstellen und die sich bis 1873 gehalten haben, brachten bereits im zweiten Jahre ihres Bestehens — in Nummer 62 vom 17. April 1833 — unter der Spitzmarke „Zur Beherzigung“ die erste von acht sich bis in den Herbst hinein erstreckenden Bekanntmachungen und Ankündigungen, die — von der Redaktion des Blattes ausgehend — sich mit der Schaffung einer „allgemeinen deutschen Theater-Pensions-Kasse“ befaßten.[2]) „Mehrfach sind bereits bei uns Klagen darüber ausgesprochen, daß die Mitglieder der meisten Bühnen nur mit Besorgniß in die Zukunft blicken können, wenn sie einst durch Alter, Kränklichkeit oder irgend einen Unfall gehindert werden sollten, die von ihnen erwählte Bahn der Kunst noch länger zu verfolgen. Für geringere Gage nehmen daher viele Bühnenmitglieder bei solchen Theatern Engagement, welche einen Theaterpensionsfonds besitzen. Allein deren Zahl ist unverhältnißmäßig klein im Vergleich zu der großen Menge der Sänger und Sängerinnen, Schauspieler und Schauspielerinnen, kurz im Vergleiche zu allen bei den Bühnen unmittelbar angestellten Personen.“ . . . „Wir sind daher über-

[1]) Ludwig v. Alvensleben, 1800/68; vgl. über seine reiche schriftstellerische Tätigkeit Gödeke, Grundriß, Bd. 10, Buch VIII, § 332, Nr. 202, S. 416/25.

[2]) Die damalige deutsche Publizistik nahm den Gedanken bereitwillig und nach ihren Möglichkeiten fördernd auf; vgl. eine Notiz in der Abendzeitung (Dresden) vom 27. Mai 1833, Nr. 126, S. 1503, sowie in den Originalien (Hamburg) 1834, Sp. 872.

zeugt, unsere Idee nur aussprechen zu dürfen, um die allgemeinste Anerkennung eines solchen Planes, die regste Theilnahme für denselben zu finden." Es wird von vornherein darauf hingewiesen, daß eine solche Anstalt auf die größte Solidität basiert und mit Umsicht und Sachkenntnis berechnet werden muß; auch wird eine obrigkeitliche Aufsicht sowie jährliche öffentliche Rechnungsablegung als wünschenswert bezeichnet. Niemand, dessen Existenz durch die Bühne unmittelbar gesichert ist, wird von der Teilnahme unbedingt ausgeschlossen, so daß sich diese also auch auf Dekorationsmaler, Maschinisten, Orchestermitglieder erstrecken soll. An die Mitglieder deutscher und österreichischer Bühnen ergeht die Aufforderung, sich zum Beitritt zu melden und „dabei, so genau es sich thun läßt, die Summe anzugeben, die sie sich zur Begründung einer Pension abziehen zu lassen geneigt sein würden"; auch wird die Hoffnung ausgesprochen, daß die meisten Direktionen jährlich wenigstens eine Vorstellung zugunsten dieser neuen Kasse veranstalten werden . . ., und mit dem 1. Januar 1835 denkt man, die Einrichtung ins Leben treten zu lassen.

Schon in der Nummer vom 20. Mai 1833 erfolgt „wegen der vielen Anfragen, was Jemand zu thun habe, der seinen Entschluß zum Beitritt zu dem beabsichtigten Institute kund geben will", die Angabe, daß dazu die Einsendung eines Taufscheines, die genaue Bezeichnung des Rollenfaches, ein glaubhaftes Sittenzeugnis und die Angabe der gewünschten Pension notwendig wäre. Auch dadurch gewinnt der Gedanke schon festere Gestalt, daß nunmehr an die Bühnenleitungen die Bitte ergeht, „die Beiträge derjenigen Mitglieder ihrer Gesellschaft, welche beitreten werden, einzusammeln und an ein ihnen noch näher zu bezeichnendes Handlungshaus abzuliefern." Jeder, der sich aus den in Frage kommenden Kreisen für die neue Sache interessiert, soll seine Meinung und Vorschläge darüber abgeben; der Versuch, die „namhaftesten" dramatischen Dichter Deutschlands zu bewegen, daß „dieselben die Gratisvorstellung ihrer neuesten Geistesprodukte zum Besten des Pensionsfonds gestatten", scheint allerdings ziemlich vergeblich und erfolglos gewesen zu sein, denn in den später veröffentlichten Listen der angemeldeten Mitglieder und Gönner ist kein einziger vertreten. Wenn auch diese Anmeldungen nur langsam einliefen, — immer wiederholte sich in zahllosen Schreiben die Versicherung: Wenn andere sich melden, wollen wir es auch, — konnten doch schon am 31. Mai sechs definitiv geschehene Anmeldungen veröffentlicht werden, unter ihnen — der erste, der beitrat, war ein Mitglied des Leipziger Stadttheaters,

Köllner, — der bekannte Heldenspieler Porth[3]) sowie der Sekretär derselben Bühne, Robert Blum[4]), der spätere 48er Volksmann, der also die sozialpolitische Tragweite dieses Gedankens früh und sofort erkannt hatte. In einer Menge von Zuschriften sprach sich der Anklang aus, den der Plan in den Fachkreisen gefunden hatte, auch manche Zweifel machten sich geltend, so z. B. an der Garantie und an dem Fortbestand der Sache; um für die erstere eine Sicherheit zu haben, hatte sich die Redaktion der Theaterchronik an den Rat der Stadt Leipzig gewandt und ihn gebeten, das Patronat zu übernehmen; der Modus des Beiträge-Zahlens ward als eine spätere Sorge bezeichnet, jetzt galt es, die Teilnahme für den Plan zu ermitteln und auf solcher Basis dann weiterzubauen. Einen halben Monat später konnte „mit aufrichtigem Vergnügen das weitere Fortschreiten zur Erreichung des Zieles berichtet werden"; es traten Mitglieder aus Oesterreich, der Schweiz, aus Augsburg und Dessau bei, auch waren bereits die ersten Zusicherungen von Benefizvorstellungen für den Pensionsfonds eingelaufen, bezeichnenderweise von der Leitung dreier reisender Gesellschaften, denen sich der Intendant des Mecklenburg-Strelitzer Hoftheaters anschloß, da, wie er schrieb, „die Gemeinnützigkeit und Wohltätigkeit der projektierten Anstalt klar am Tage liegt". Auf Grund solcher — zunächst und in erster Linie moralischer — Erfolge konnte man es wagen, in einer fünften Mitteilung in der Nr. 98 vom 19. Juni 1833, einen — vorläufigen — Entwurf der Statuten der Oeffentlichkeit vorzulegen, der in 37 Paragraphen eine Grundlage für die Organisation zu schaffen suchte. Die Leitung der Geschäfte besorgte danach ein fünfgliedriger Vorstand: ein obrigkeitlicher Deputierter als Kassenkontrolleur, ein Kassierer und Buchhalter, ein Sekretär für die Korrespondenz (beide werden bei der Behörde eidlich verpflichtet, erhalten ein Jahresgehalt [1200 bzw. 800 Fl.] rheinisch und haben eine noch näher zu ermittelnde Kaution zu erlegen), der Chef eines angesehenen soliden Handlungshauses, ein tüchtiger Rechtsgelehrter. Die Zahlung der Beiträge, über die mit Unterschrift und Stempel quittiert wird, erfolgt monatlich pränumerando, das Wie wird für die einzelnen Fälle noch näher bestimmt werden; über Ausgaben und Einnahmen wird monatlich in der „Allgemeinen Theaterchronik" öffentlich Rechnung abgelegt. Ueber

---

[3]) Friedrich Wilhelm Porth, 1800/74.

[4]) Robert Blum, 1804/48; er bekleidete von 1840 bis 1847 am Stadttheater zu Leipzig die Stellung des Kassierers, nachdem er schon seit Beginn der 30er Jahre bei der gleichen Direktion Ringelhardt in Köln im Theaterbetriebe — freilich in untergeordneten Stellen — tätig gewesen war.

die Details wegen der Einziehung der Beiträge war man sich noch nicht im klaren; möglichste Sicherheit und Vereinfachung des Verfahrens wurde gefordert. Als Einschreibesumme zahlt jedes Mitglied 5 Prozent für jedes Hundert der Pension, die er beziehen will; der Höchstbetrag dieser Pension für eine einzelne Person wird auf 500 bis 600 Taler normiert. Der Beitritt ist jedem Mitgliede der verschiedenen deutschen Theater gestattet, „allen Denen, deren Existenz durch die Bühne gesichert ist". Die Steuernden werden in fünf Klassen geteilt, bei denen in Hinsicht der Sätze Verschiedenheit stattfindet: Sänger und Sängerinnen; Orchestermitglieder für Blasinstrumente; Tänzer, Tänzerinnen und Souffleure; Schauspieler und Schauspielerinnen; Verwaltungspersonal, Direktoren, Musikvorstände, Maschinenmeister, Maler, Orchestermitglieder für andere als Blasinstrumente. Wer nicht mindestens fünf Jahre gesteuert hat, ist nicht pensionsfähig, wer mit den Beiträgen ein Vierteljahr im Rückstande ist, geht seiner Ansprüche verlustig, ebenso, wer die Bühne verläßt, ohne invalide zu sein; wer Pension bezieht, darf unter keinem Vorwande bei irgendeiner Bühne in Tätigkeit bleiben. In gewisser Hinsicht erstreckte sich die Fürsorge auch auf die Witwen und Waisen; als Beginn der Beitragsverpflichtung wird der 1. Januar 1834 in Aussicht genommen. Eine kleine Zubuße wird für jeden Beitretenden in Aussicht gestellt, um die Auszahlung der vollen Pensionen zu gewährleisten.

Auf einer solchen Grundlage, deren nötige nüchterne Sachlichkeit zweifellos anzuerkennen ist, konnte sich nun ein Bau erheben, der sicherlich dazu berufen gewesen wäre, manche wirtschaftlichen Zustände der deutschen Bühnen zu bessern und zu heben. Aber noch war die Zeit dazu nicht gekommen; noch wirkte die politische Unsicherheit, Unbestimmtheit und Teilnahmlosigkeit, wenn auch vielleicht nur latent, zu sehr auf die Entschließungen des einzelnen, als daß sich schon damals ein Gedanke hätte durchsetzen lassen und durchführen können, der vierzig Jahre später auf ganz andere innere und äußere, persönliche und sachliche Voraussetzungen stoßen mußte. Nur langsam und spärlich erfolgten damals, 1833, die Anmeldungen: die Mitglieder der reisenden Gesellschaften überwogen um ein beträchtliches, auch in Oesterreich und Süddeutschland stand man dem Gedanken nicht nur sympathisch, sondern tätig gegenüber, und unter den Bühnen, welche durch Benefizvorstellungen die Sache unterstützen wollten, war die neue Direktion des Theaters in Nürnberg sowie die Leitungen der beiden Hoftheater zu Braunschweig und Karlsruhe. Am 21. September 1833 veröffentlichte die

„Allgemeine Theaterchronik“ die achte und letzte Mitteilung in dieser Angelegenheit und verzeichnete 132 Anmeldungen sowie 19 wohlgeneigte Bühnen; unter den Mitgliedern befindet sich keiner, dessen Name damals und heute zu den bekannten gehört, nur der junge 21jährige Jean Baptiste Baison[5]), der damals, am Anfange seiner großen, allzu kurzen Laufbahn, Mitglied des Nationaltheaters in Würzburg war, hatte die Tragweite des Gedankens erkannt und durch seinen Beitritt in die Tat umgesetzt, er hatte damit, wie später manchmal in seinem Leben, sich nach seinem Teile und nach seinen Möglichkeiten eingesetzt für die Interessen seines Standes. — Dann verschwindet vorläufig aus dem mannigfachen Inhalte der „Allgemeinen Theaterchronik“ vollständig dieser Plan, nicht mit einem Worte wird zunächst irgendwie und irgendwo darauf zurückgegriffen; einer späteren Zeit und tatkräftigeren Männern der schauspielerischen Praxis war die Verwirklichung dieser früh schon als notwendig erkannten Sache vorbehalten.

L. v. Alvensleben freilich hielt mit Zähigkeit an diesem Gedanken fest; da er durch persönliche Gründe gezwungen war, längere Zeit die Redaktion der Theaterchronik in die Hände seines Sekretärs, C. F. V. Lorenz, zu legen, so geschah nichts dafür; doch kaum hatte Alvensleben Mitte April 1835 die Leitung des Blattes wieder übernommen, so setzte er seine Bemühungen — wenn auch wiederum ohne positives Resultat — fort. Der Anlaß war die Aufforderung eines unbekannt gebliebenen Schauspielers am 16. März 1835, „bei der Wichtigkeit dieses Gegenstandes, größere Wahrscheinlichkeiten zur Realisierung dieser Idee ausfindig zu machen“; „es wäre jedenfalls sehr verdienstlich, wenn dies in einem Aufsatz versucht würde, indem die edlen Fürsten sowie alle hochherzigen Männer Deutschlands aufgefordert würden, zu einem so edlen Unternehmen die Hand zu bieten, da nur unter der Garantie eines Staates dasselbe von erfreulichem Erfolge sein kann“. Ein Appell an die Oeffentlichkeit im größeren Stile scheint nicht erfolgt zu sein; auch war Alvensleben durch seine bisherigen Erfahrungen reichlich enttäuscht: „die Sache ließe sich als tragikomische Geschichte behandeln und gäbe oftmals Stoff zu bitteren Glossen“, und doch hegte er „inniger als je“ die Ueberzeugung, daß „ein solches Institut, ließe es sich wirklich ins Leben rufen, von den segensreichsten Folgen für einen Stand sein würde, der täglich in der allgemeinen Achtung gewinnt, der aber in der Mehrzahl seiner Mitglieder einer höchst unsicheren

[5]) 1812/49; ich gedenke in den Mitteilungen des Vereins für Hamburgische Geschichte eine ausführliche, auf ein reiches, unbekanntes Material aufgebaute Studie über diesen wahrhaft bedeutenden Künstler zu veröffentlichen.

Zukunft preisgegeben ist." Er spricht von seinen „freudigen, unangenehmen, komischen, lächerlichen, schmerzhaften Erfahrungen"; selbst da traf man auf unübersteigbare Hindernisse, wo nicht einmal das pekuniäre Interesse der Aufgeforderten in Anspruch genommen wurde. „Diese Erfahrung kann nur in Deutschland gemacht werden, das durchaus kein anderes gemeinschaftliches Band zu haben scheint, als das der Sprache!" Auf einen Versuch, von den Behörden und Regierungen Portofreiheit im Falle der wirklichen Errichtung der Anstalt zu erlangen, erhielt Alvensleben nur zwei Antworten; bei der einen paßte diese Antwort wie die Faust aufs Auge, das Gesuch war offenbar gar nicht gelesen worden; die andere aber veranlaßte ihn, die Sache doch weiter zu verfolgen. Der preußische Generalpostdirektor von Nagler[6]) äußerte sich nämlich von Frankfurt aus am 12. Juli 1835, daß Portofreiheit zur Förderung von Privatinteressen nicht bewilligt werden könne, „weshalb ich bei aller Anerkennung des von Ihnen beabsichtigten löblichen Zweckes zu meinem Bedauern mich außer Stande sehe, zu dessen Erfüllung in der von Ihnen angedeuteten Weise mitzuwirken". Andererseits lehnte es der Stadtmagistrat von Leipzig ab, die Anstalt so unter seine Aufsicht zu nehmen, daß dieselbe einen ganz offiziellen Charakter gewänne; ein eigenes Verwaltungspersonal und ein eigenes Lokal seien dazu nötig, und dazu fehlten Raum und Kräfte. Eine Möglichkeit, mit Hilfe des Rates von Dresden zum Ziele zu kommen und die Anstalt als ein Privatinstitut mit letzter obrigkeitlicher Kontrolle ins Leben zu rufen, zerschlug sich durch die monatelange Abwesenheit Alvenslebens von Sachsen, doch hat er auch während seines Aufenthaltes in Nürnberg versucht, dort zum Ziele zu kommen, da ja die ganze Organisation nicht an Leipzig gebunden sei. In Nürnberg ließen sich die Dinge zunächst gut an: der Oberbürgermeister Binder stand dem Plane anscheinend wohlwollend gegenüber, es fanden sich ein im Rechnungswesen erfahrener Bürger, der gegen Kaution den Posten des Kassierers übernehmen wollte, ebenso ein junger Arzt zur kostenlosen Krankenbehandlung sowie etliche Nürnberger Bühnenmitglieder zur Verwaltung der leitenden Stellen. Auch hier war es aber nicht möglich, eine offizielle Persönlichkeit für den Direktorposten zu finden, weder unter den Ratsmitgliedern noch unter Kaufleuten oder Beamten; ebenso war ein Versuch bei der Regierung in Ansbach vergeblich, von dort die Erlaubnis zur Errichtung der „Allgemeinen Theaterpensions-

---

[6]) Der spätere preußische Minister Karl Ferdinand Friedrich v. Nagler; vgl. Allg. Deutsche Biographie Bd. 23, S. 273/7.

anstalt" zu erhalten; schriftliche und mündliche Vorstellungen bei dem Präsidenten von Stichauer nützten nichts; auf Grund zweier Gutachten, die der Stadtkommissar und der Oberbürgermeister von Nürnberg abgegeben hatten, wurde die Erlaubnis ohne Angabe von Gründen verweigert.[7])

Unterdessen hatte Alvensleben aber unermüdlich an der Verwirklichung des Gedankens weitergearbeitet und war im Juni 1835 in der Lage, genaue Berechnungen und Statistiken über die Steuersätze sowie über die Art des Beitrittes mitzuteilen die seine Absichten noch deutlicher erkennen lassen, als dies 2 Jahre vorher der Fall war. Da

---

[7]) Durch das freundliche Entgegenkommen der Kgl. Regierung in Ansbach (Kammer des Innern) ist es mir möglich gewesen, von diesem amtlichen Schriftwechsel (Akten der Kgl. Regierung des Rezatkreises F. 3084) Kenntnis zu erlangen. Daraus geht hervor, daß sich von Nürnberg aus „Dr. Geist als Arzt, J. C. Delz als Pensionskassirer, L. v. Alvensleben als Secretär und Louis Liphart als Bühnenmitglied" am 16. Dezember 1834 nach Ansbach wandten und unter Hinweis auf die beigefügten Statuten um die Genehmigung der „Errichtung einer Allgemeinen deutschen Theaterpensionsanstalt" ersuchten und um die „womögliche" Verordnung baten, daß entweder „der königliche Stadtkommissar oder ein Deputirter des — Nürnberger — Kreis- und Stadtgerichtes der jährlich vorzunehmenden Rechnungsrevision von Amtswegen beiwohne". Das kurze und prägnante Gesuch bat noch um „beschleunigte Resolution", damit die Eröffnung mit dem „bevorstehenden 1. Januar erfolgen könne, weil ihr dann die besseren Winterbenefize zugute kämen". — Die in Nürnberg gedruckten Statuten enthalten auf 24 Großquartseiten 100 Paragraphen, deren Inhalt sich im großen ganzen mit dem deckt, was ich oben aus den Ausführungen der Allgemeinen Theaterchronik mitgeteilt habe; sie beweisen auch in dieser Ausführlichkeit, daß Alvensleben den ganzen Plan sehr gut durchdacht und durchgearbeitet hatte und daß seiner Absicht wirklich nur das ideale Streben nach einer Besserung deutscher Bühnenverhältnisse zugrunde lag. „Die Aussicht auf ein sorgenfreies Alter der Jünger der Kunst" wird in den einleitenden Worten als der „Zweck und Nutzen dieser Anstalt" bezeichnet, und am Ende findet sich eine mahnende Bitte an die Direktionen, bei neu zu engagierenden Mitgliedern den Beitritt zur Pensionsanstalt zur kontraktlichen Bedingung zu machen; freilich war auch das nur ein schöner Traum.

Alvenslebens Gesuch ward am 30. Dezember 1834 an den Stadtkommissar und den Magistrat von Nürnberg „zum gemeinschaftlichen umfassenden Berichte mit Berücksichtigung der Antragsteller und deren Verhältnisse" zurückgegeben, die sich denn auch am 13. Januar 1835 ausführlich geäußert haben. Schon am 28. Juli des vorhergehenden Jahres hatte sich, wie daraus hervorgeht, Alvensleben mit dem Statutenentwurf an den Magistrat von Nürnberg gewendet, mit der Bitte, zwei Mitglieder des Kollegiums zu Direktoren und Kassenrevisoren zu ernennen. In partikularistischer Beschränktheit, die aus dem Geiste dieser Jahre zu erklären ist, ward „ihm darauf zu erkennen gegeben", daß diesem Ersuchen nicht entsprochen werden könne, weil „der Wirkungskreis des Magistrats überhaupt lediglich auf öffentliche Angelegenheiten der hiesigen Stadt

die Wahrscheinlichkeit, früher oder später zur Erwerbung des Unterhaltes durch die Bühne untüchtig zu werden, nicht bei den zur Aufnahme Berechtigten (ausgeschlossen davon sind die Handwerker beim Theater, deren Existenz hauptsächlich anderweitig begründet ist, z. B. Schneider usw.) gleich ist, so sind drei Klassen von Steuerpflichtigen nach der Wahrscheinlichkeit der Invalidität anzunehmen. In die 1. Klasse, als die geringst besteuerte, gehören diejenigen, welche meistens, selbst bei geschwächten körperlichen und sogar geistigen (?) Kräften, ihre Berufspflichten noch sehr wohl versehen können, z. B. Maschinenmeister, Dekorationsmaler; Alvensleben faßt hierunter auch die Sekretäre und Kassierer, Direktoren, Kapellmeister und Kapellmitglieder. In die 2. Klasse gehören die Mitglieder des rezitierenden Schauspieles, des Chores und die Souffleure; in die dritte Sänger und Sängerinnen, Tänzer und Tänzerinnen. Die Gage ist ohne Einfluß auf die Pensionssumme, die sich zwischen 100 und 500 Taler Con. M. pro anno bewegen kann. Die Aufnahme kann nach dem vollendeten 17. bis inklusive zum vollendeten 50. Lebensjahre erfolgen. Das Stammkapital der ersten 6 Jahre, bis die Pensionierungen gesetzlich eintreten, ist unantastbar, als Bürge für die Sicherheit sämtlicher Teilnehmer; nur die Zinsen dieses Kapitals, die Steuern, die neuen Eintrittsgelder sowie der Ertrag etwaiger Benefize sollen zur Zahlung der Pensionen verwendet werden.

---

beschränkt, folglich derselbe zur Leitung einer Centralanstalt für Deutschland nicht competent, überdies mit Geschäften so überhäuft sey, daß er eine Vermehrung derselben durch Privatangelegenheiten ohne Beeinträchtigung des öffentlichen Dienstes nicht zulässig finde". Der Zweck des Planes wird als berechtigt anerkannt, „ob aber dieselbe unter der Leitung der Antragsteller erreicht werden dürfte, ist sehr zu bezweifeln, wenn man deren Individualität berücksichtigt": Dr. Geist „dürfte als Anfänger nicht genügend praktische Erfahrung besitzen"; Delz war als Diurnist beim Magistrat tätig, ist aber „augenblicklich bei einem großen Conkurse mit der Hälfte seines Vermögens beteiligt und läuft Gefahr, seine ganze Forderung zu verlieren"; L. v. Alvensleben „hat bloß die Erlaubnis zum temporären Aufenthalte allhier, lebte bisher von dem Wenigen, was er sich als Privatgelehrter durch schriftstellerische Aufsätze verdiente. Dieser Verdienst reichte aber nicht einmal zu seinem und seiner Gattin nothdürftigsten Lebensunterhalte, so daß er schon von mehreren seiner Gläubiger auf Bezahlung belangt wurde; es kann ihm daher der längere Aufenthalt in hiesiger Stadt nicht wohl gestattet werden." Der Schauspieler Liphart „kann durch das Los der Entlassung betroffen werden, um so mehr, als die Lage des Theaters durch die Uebernahme von Seiten des Directors Lutz eine prekäre ist".

Auf Grund solcher amtlicher, allzu amtlicher Auskünfte hat die Regierung in Ansbach ihre Genehmigung zum Plane Alvenslebens versagt.

Jedes Mitglied hat nach dem Plane L. v. Alvenslebens eine Einkaufsgebühr zu erlegen, und zwar:

Vom	17.	bis inklusive	25.	Jahre	5	Prozent
„	26.	„ „	35.	„	5½	„
„	36.	„ „	40.	„	6	„
„	41.	„ „	45.	„	6½	„
„	46.	„ „	50.	„	7	„

Die Steuern — von jedem Hundert der einst zu beziehenden Pensionen — können nach ihrem ganzen tabellarischen Umfange (vgl. „Allgemeine Theaterchronik", 1835, Nr. 46, Unterhaltungsblatt) hier nicht wiedergegeben werden; ich zitiere nur die Anfänge der drei oben erwähnten Klassen, so daß das System des ganzen daraus erkennbar ist:

1. Klasse:

Mit 17	Jahren	5	Prozent	Mit 35	Jahren	$9\frac{3}{4}$	Prozent
„ 18	„	$5\frac{1}{6}$	„	„ 40	„	11	„
„ 19	„	$5\frac{1}{3}$	„	„ 45	„	$13\frac{3}{4}$	„
„ 20	„	$5\frac{1}{2}$	„	„ 48	„	$16\frac{1}{4}$	„
„ 21	„	$5\frac{2}{3}$	„	„ 49	„	$17\frac{1}{4}$	„
„ 25	„	$6\frac{1}{2}$	„	„ 50	„	$18\frac{1}{4}$	„
„ 30	„	$7\frac{3}{4}$	„				

2. Klasse:

Mit 17	Jahren	5	Prozent	Mit 30	Jahren	$8\frac{1}{2}$	Prozent
„ 18	„	$5\frac{1}{4}$	„	„ 35	„	10	„
„ 19	„	$5\frac{1}{2}$	„	„ 40	„	12	„
„ 20	„	$5\frac{3}{4}$	„	„ 45	„	$15\frac{1}{3}$	„
„ 21	„	6	„	„ 48	„	18	„
„ 25	„	7	„	„ 49	„	19	„

3. Klasse:

Mit 17	Jahren	$5\frac{2}{3}$	Prozent	Mit 35	Jahren	$13\frac{1}{2}$	Prozent
„ 18	„	6	„	„ 40	„	16	„
„ 19	„	$6\frac{1}{3}$	„	„ 45	„	$19\frac{1}{3}$	„
„ 20	„	$6\frac{2}{3}$	„	„ 48	„	$21\frac{1}{2}$	„
„ 21	„	7	„	„ 49	„	$22\frac{1}{4}$	„
„ 25	„	$8\frac{1}{2}$	„	„ 50	„	23	„
„ 30	„	11	„				

„Vergleicht man diese Steuersätze mit denen anderer, ähnlicher Anstalten, so wird man sich überzeugen, daß sie bedeutend geringer sind, was sich, ohne die Sicherheit der Anstalt zu gefährden, nur darauf stützen läßt, daß, erstlich, durch den Verlauf der ersten 6 Jahre ein bedeutendes Stammkapital gebildet wird, und zweitens, ähnliche Institute des wesentlichen Vortheiles nicht genießen, der der Theaterpensionsanstalt aus den Benefizen der Direktionen erwächst." — „Nimmt man die Zahl der Theilnehmer nur so an, wie sie sich bereits durch feste Anmeldungen auf den Fall erwiesen hat, daß der Pensionsfond zu Stande käme, so stellen sich folgende Zahlenverhältnisse heraus, die zeigen, daß die Berechnung reiflich erwogen ist." (Zur Vollständigkeit der Berechnungen verweise ich wieder auf die „Allgemeine Theaterchronik", 1835, Nr. 47, 48, 51, Unterhaltungsblätter.) Die Zahl der Anmeldungen beträgt (in runden Zahlen) 300, die — angenommenerweise — auf eine Pensionssumme von 97 500 Taler Anspruch machen; als Eintrittsgelder gehen nach ungefährer Berechnung zirka 5325 Taler ein, ein nur mit 10 Personen angenommener Zuwachs ergibt nochmals 250 Taler, die Benefize bringen knapp berechnet 1800 Taler, so daß, die Steuern des ersten Jahres hinzugerechnet, das Stammkapital am Ende dieser Periode 16 671 Reichstaler betragen würde, wovon nach Abzug von Utensilien und Verwaltungskosten ein reines Kapital von 13 000 Reichstalern bleiben kann. Durch Benefize, Jahressteuern, Zinsen, Eintrittsgelder wächst dasselbe jährlich weiter, so daß es — unter Zugrundelegung der gleichen Maßstäbe wie bisher und unter Berücksichtigung der Abschreibungen für die Kosten der Verwaltung und des Betriebes — für die folgenden Jahre als reines Kapital folgende Ziffern aufweisen würde:

am Schlusse des	2.	Jahres	22 730	Thlr.	} als Stammkapital
„ „ „	3.	„	32 276	„	
„ „ „	4.	„	42 470	„	
„ „ „	5.	„	53 273	„	

so daß mit dem Schlusse des 6. Jahres und mit dem Anfange des 7. Jahres, wo die Anstalt erst in Wirksamkeit treten soll, ein reines Stammkapital von 62 417 Reichstalern vorhanden wäre, wozu noch die Benefize zu zählen seien, so daß sich die Summe auf 64 717 Taler erhöhen würde. Unter Anrechnung der jährlichen Zinsen aus dieser Summe, der immer wieder erfolgenden Eintrittsgelder, der fortlaufenden Benefize sowie der Jahressteuern gibt das — mit Abzug der Kosten — einen reinen jährlichen Ertrag von 12 015 Talern, der für

Pensionszwecke zu verwenden wäre. Zu erwarten ist, daß nach erfolgter Begründung ungleich mehr Mitglieder beitreten werden und daß der Ertrag der Benefize mit der Zeit immer höher ausfallen wird, da sich ja auch wohl unter den Theaterdirektoren der Gedanke der Nützlichkeit des Institutes immer mehr ausbreiten wird.

L. v. Alvensleben kam in der Nummer vom 13. August 1835 noch einmal und nun wirklich zum letzten Male auf seinen Plan zu sprechen. Zweierlei ist nach seiner festen Ueberzeugung nötig, um den ersten ernsten, wirklichen Schritt zur Begründung des Institutes zu unternehmen: „jedem Theilnehmer die Ueberzeugung zu verschaffen, daß er rücksichtlich der einzuzahlenden Gelder auf keine Weise gefährdet ist, und es zur Sammlung eines, wenn auch vorläufig nur kleinen Fonds, zu bringen.“ Folgendes wäre aber zur Erreichung dieses doppelten Zweckes nötig: Ein Ausschuß von Mitgliedern der Leipziger Bühne (Kassierer, Sekretär, Arzt) nehmen die eingehenden Gelder ein, quittieren, bringen sie unter und versehen ihr Amt umsonst. Die Theaterdirektionen beginnen jetzt mit der Abhaltung der Benefize für die Anstalt, um so einen vorläufigen Fonds zu gründen. Mit der Anmeldung und dem durch Zahlung vollzogenen Eintritte von hundert Mitgliedern ist die Anstalt de facto begründet; Pensionsberechtigung und Steuerpflichtigkeit beginnt mit dem nächsten Ersten nach dem Monat, in welchem die Zahl der 100 Teilnehmer voll wurde. Wenn im Laufe von 3 vollen Jahren sich noch nicht hundert Mitglieder gefunden haben, so ist der Plan als gescheitert zu betrachten, und Direktion wie Mitglieder erhalten ihre Beiträge zurück. So eindringlich auch L. v. Alvensleben für diesen Gedanken nun geworben hat (er fand auch unter den Mitgliedern des Leipziger Stadttheaters keine rechte Zustimmung), so verlief die ganze Sache doch völlig im Sande; und doch war die Zeit Vorschlägen und Plänen zur Hebung der Bühnen, der Schauspieler und all der Dinge, die mit dem Theater zusammenhängen, sehr geneigt, wie z. B. der Gedanke des literarisch sehr tätigen Regisseurs am Magdeburger Stadttheater, F. W. Seidel, aus dem Jahre 1835 zeigt, der sich mit einem „großen Bühnenverbesserungsplane“ beschäftigte, über den mir zwar Einzelheiten noch nicht bekannt geworden sind, wonach aber doch „allen Schauspielern ohne Zubuße des Staates und allen Bühnen eine sichere Existenz gesichert sein, Manuskriptdiebstahl, Durchgehen von Schauspielern, Schwindeleien der Direktoren und dem ganzen polizeiwidrigen, unkünstlerischen, schädlichen Unfuge entgegengearbeitet werden soll“.

Bauernfeld und Saphir.

Die Anfänge ihrer literarischen Fehde.

Ein Kapitel aus der Geschichte der Wiener Theaterkritik.

Von August Sauer.

„Dazu kommt noch eine ebenso seichte als feile Journalkritik — namentlich besitzt Wien in dieser Gattung vielleicht das verächtlichste Individuum in ganz Deutschland, was als der Chorage der Journalfrechheit und feilen Nichtswürdigkeit sich verrufen gemacht hat, wohin es nur seinen Fuß setzte."

L. Rellstab, Reise-Berichte und -Gedichte. Erinnerungen aus den Sommerwandertagen 1841. Leipzig 1842. II, 224.

An zwei werdende historische Disziplinen knüpft die nachfolgende kleine Abhandlung an. Wir alle in und außerhalb der Gesellschaft für Theatergeschichte bemühen uns seit langem, die Geschichte des Theaters zu einer selbständigen historischen Disziplin zu erheben. Jeder auf seine Weise. Gewiß ist es freudig zu begrüßen, daß neue Mittel gefunden werden, um das Bühnenbild vergangener Zeiten wieder vor uns erstehen zu lassen und die Gebärdensprache entschwundener Schauspieler wieder zu beleben; aber man darf nicht den Teufel durch Beelzebub austreiben: die Literatur wird immer das Rückgrat der Theatergeschichte bilden müssen. Auch ist es für weite Kreise Süddeutschlands und Oesterreichs ganz überflüssig, das Gesamtkunstwerk als Eigentum des Theaters neu entdecken zu wollen, weil weder in München noch in Wien der Zusammenhang mit dem Barockdrama des 17. Jahrhunderts jemals abgerissen ist, das ein solches Gesamtkunstwerk darstellt.

Auch die Geschichte des Zeitschriften- und Zeitungswesens wird gegenwärtig von den Literarhistorikern betrieben, und hier ist sogar der Versuch, eine besondere gelehrte Gesellschaft zu begründen, vorläufig gescheitert, vielleicht, weil die Rüstung, in die man ihre Publi-

kationen einschnürte, viel zu schwerfällig war. Der Versuch wird wiederholt werden müssen und darf sich nicht bloß auf die Bibliographie der Zeitschriften erstrecken. Einstweilen treiben wir verzweifelt auf den registerlosen Meeren der Zeitschriften und Zeitungen des 18. und 19. Jahrhunderts umher und schreien nach Rettung. Die Monographien über einzelne Zeitschriften und Zeitschriftengruppen müssen vermehrt werden, und die jungen wagemutigen Forscher müssen sich endlich auch an die großen vielbändigen Ungeheuer heranwagen, und auch vor der monographischen Behandlung einzelner einflußreicher Publizisten darf man nicht zurückschrecken, auch wenn sie übelriechende Sumpfpflanzen wie Saphir sind. Man wird die, freilich bei einer solchen Arbeit über das „Genie des Skandals" (Kühne) verständliche Wehleidigkeit Minors aufgeben müssen, der einmal sagte: er vertrage nicht so viel von Saphir, um feststellen zu können, ob und wo er diesen oder jenen Ausspruch getan habe. Man wird sich eine gewisse Wetterfestigkeit aneignen müssen gegen alle Unbilden des Stils und der Stillosigkeit. Vielleicht muß auch die Art des Lesens eine andere sein als beim Literarhistoriker. Einsichtig haben Sie daher, verehrter Herr Geheimrat, in Ihrem Buche über Berlin (II, S. 513) eine eingehende Arbeit über Saphir mit Auswahl des Bessern aus seinen Schriften gefordert, wozu ich hier einige Bausteine beitrage. Uebrigens habe ich den Eindruck gewonnen, als ob der junge Saphir, besonders in seinen Berliner Streitschriften, kein so übler Stilist gewesen sei; es ist bei ihm nur dasselbe eingetreten, was wir bei ähnlichen begabten Vielschreibern der Gegenwart schaudernd erlebt haben, daß er sich in seine Manier verrennt und sich selbst immer wieder übertrumpfen will. Bauernfeld gegenüber hat er auch keineswegs immer unrecht; um dies im einzelnen zu erweisen, wäre aber eine sorgfältige Analyse und Charakteristik der Stücke notwendig gewesen, worauf ich für diesmal verzichten mußte. Daß fast jede Phase dieses Kampfes mit dem Ruf nach der Polizei endet, ist für die Zeit des Vormärz bezeichnend.[1])

---

[1]) Die Literatur ist seit Abschluß Ihres Buches durch Stümckes erschöpfende Darstellung des Feldzuges gegen Henriette Sontag (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Band XX, S. 52 f., 269 f.) und durch den grundlegenden Aufsatz Glossys vermehrt worden: Oesterreichische Rundschau XVI, 308 ff.; jetzt auch in Karl Glossys Kleineren Schriften (Wien 1918), S. 294 ff. Bei der Beschaffung des gedruckten und ungedruckten Materials hat mich der Beamte der Wiener Stadtbibliothek Herr Dr. O. Katann auf das liebenswürdigste unterstützt. Die gedruckten Rezensionen und Erklärungen gebe ich in moderner Orthographie wieder; in den ungedruckten Briefen behalte ich die alte Schreibung bei.

1.

Im Jahre 1834 durfte Saphir auf Rothschilds Verwendung nach elfjähriger Abwesenheit nach Wien zurückkehren. Am 29. Juni traf er, von München kommend, hier ein. Aus Berlin und aus München war er in Unfrieden geschieden. Aus Berlin hatte er sich heimlich entfernt und war so der Gefahr des Ausgewiesenwerdens entgangen, in der berühmten Erklärung der Dreizehn aus dem Jahre 1828 war das Wort „Verleumdung“ gegen ihn geschleudert worden[2]) und Gubitz hatte den Vorwurf in seiner selbständigen Erklärung vom 15. Mai 1828 wiederholt und unterstrichen, indem er von „Verleumdung“ und von „seiner verleumderischen Erfindung“ gesprochen hatte.[3]) Gubitz erzählt ferner, daß er in Berlin auch „faustkämpfliche Abenteuer hatte und von dannen mußte.[4]) Er hat sich an den Unterzeichnern der Erklärung noch später durch boshafte Charakteristiken gerächt, z. B. in den Literaturbriefen von 1834. Eine andere Erklärung hatte ihn als „das Scheusal der Freibeuterei“ bezeichnet.[5]) Schon in Berlin hatte er seine Gegner zu klagen versucht, obgleich er selbst sagte: „Literaten, die bei ihren literarischen Debatten die Polizei zu Hilfe rufen, beweisen wenigstens ihre eigene Unfähigkeit, die Sache mit der Feder abzumachen.“[6]) Seinen Gegnern und Angreifern das Wort im Munde umzudrehen, war ihm seit diesen ersten Pamphleten ganz geläufig. Aus München war er verbannt worden. Adolph von Schaden hatte ihn der Lüge geziehen[7]) und erzählt von Prügeln, die er auch da bekommen habe.[8]) In Paris, zwischen den beiden Münchner Aufenthalten, soll er gegen Oesterreich geschrieben haben, obwohl er später, als er sich um die Erlaubnis zur Herausgabe des „Humoristen“ bewarb, behauptete:[9]) daß in jener Zeit, wo der unglückselige Widerstoß des französischen Erdbebens durch das ganze aus-

---

[2]) Erlebnisse von F. W. Gubitz. Nach Erinnerungen und Aufzeichnungen. Berlin 1869. III, 212.

[3]) III, 214.

[4]) III, 209.

[5]) M. G. Saphir und Berlin. Besonderer Abdruck aus dem Berliner Conversations-Blatte 1828, Nr. 78 und 79. Berlin 1828. (Unterzeichnet: Fouqué, Gubitz, Häring), S. 12 f.

[6]) Der getödtete und dennoch lebende M. G. Saphir, oder: Dreizehn Bühnendichter und ein Taschenspieler gegen einen einzelnen Redakteur. 3. Aufl., Berlin 1828, S. 16.

[7]) Sentimentale und humoristische Rückblicke auf mein vielbewegtes Leben, Leipzig 1838, S. 155 f.

[8]) Ebenda, S. 151.

[9]) Oesterreichische Rundschau XVI, 308.

wärtige Deutschland oszillierte und fast alle deutschen periodischen Schriftsteller dem gallischen Hahn nachzukrähen für Beruf oder wenigstens für lukrativ hielten, er ganz allein und nicht ohne Gefahr auf dem Isolierschemel einer ehrlich und redlich gesinnten Loyalität gestanden sei. Sicherlich genoß er bei seiner Rückkehr nach Wien den allerschlechtesten Leumund. Er wurde Theaterkritiker bei der von Adolf Bäuerle herausgegebenen „Allgemeinen Theaterzeitung", die damals im 31. Jahrgang stand.

Der Kampf zwischen Bauernfeld und Saphir ward eröffnet durch des ersteren Aufsatz „Kritik und Kritiker unserer Zeit" in Kaltenbaecks „Blättern für Literatur, Kunst und Kritik" vom 24. Januar 1835.[10]) Bauernfeld hatte wohl Saphirs Tätigkeit im allgemeinen im Auge, ohne daß er noch persönlich von ihm gereizt worden war. In der „Theaterzeitung" waren noch 1834 „Die Bekenntnisse" von Adami rückhaltlos, „Franz Walther" mit einigen Einwendungen im ganzen gelobt (Nr. 29; Nr. 174) und Grillparzer in der anerkennenden Kritik von „Der Traum ein Leben" immerhin als liebenswürdiger und phantasiereicher Dichter bezeichnet worden (Nr. 200). Aber was bedeutet das gegen das maßlose Lob (Seidl: der geniale Saphir, Nr. 207, sein Vortrag bewundernswert und dessen Wirkung unbeschreiblich, Nr. 249) und Selbstlob Saphirs (Liebling der deutschen Lesewelt; der erste, vielleicht der einzige, der liebenswürdigste Humorist Deutschlands; Nr. 213). Und war die Verhimmelung Raupachs (Nr. 252) nicht doch gegen Grillparzer gerichtet? War es nicht eine Ablehnung dieses Dichters, wenn er über den verbindenden Text zur „Egmont"-Musik kein Wort verliert, sondern sagt: „Ich wünschte nichts, als daß ein Dichter Worte zu dieser Komposition machte; aber es lebt und lebte keiner, der es vermochte, nur ein Jean Paul hätte es gekonnt, wenn er stets klar geblieben wäre, denn Beethoven hat keinen Dichter, der ihm ähnlich ist, als Jean Paul!" (Nr. 253.) Endlich konnte sich Bauernfeld mit einbezogen glauben, wenn über die „Komödienschreiber" im allgemeinen ein abfälliges Urteil ausgesprochen war: „Lafontaine . . . auf den unsre Zuckerwasser-Literaten, unsre Donizettis der Schriftstellerwelt vornehm herabblicken, und der doch mehr kräftige Charaktere in seinen Romanen aufzeichnete als unsre sämtlichen Komödienschreiber imstande sind zu — übersetzen" (Nr. 261) und wenn im Gegensatz zu Deinhardsteins „Garrick in Bristol" das gesamte zeitgenössische Lustspiel ver-

[10]) Bauernfelds Gesammelte Aufsätze, hg. von Stefan Hock, Wien 1905, S. 176 f.

worfen worden war (Nr. 197). Er nennt übrigens Saphirs Namen nicht. Dieser konnte aber an vielen Stellen gemeint sein und mußte sich von einzelnen gewiß getroffen fühlen. Bauernfeld beginnt mit dem von Saphir später aufgespießten Satze: „Es war eine schöne Zeit, als die Kritik noch nicht erfunden war." In der Jugend der Völker seien Kunst und Leben noch nicht getrennt gewesen, da hätte die Kunst noch keine politischen und moralischen Zwecke gehabt, da hätte es noch keine dramaturgischen Vorlesungen, keine geistreichen Ansichten und keine Theaterzeitungen gegeben; die moderne Zeit schreibe künstlich, geschraubt, voll Absichten, mit verderbter Empfindung, mit überreiztem Geschmack. Indem er die Entdecker der Kritik, Aristoteles und Lessing, charakterisiert, stichelt er schon auf Saphir, der diese Kunstrichter schroff abgelehnt hatte (Nr. 252): „Sie wollten uns aber nicht aus dem Paradiese der harmlosen[11]) Kunst verjagen durch donnernde Machtsprüche und überkünstliche Systeme"; „Aristoteles . . . brachte zu seinen kritischen Forschungen keine vorgefaßten Meinungen mit, er war kein Poetenschulmeister". Er stellt ein hohes Ideal für die Kunstkritik auf: sie wäre eine sehr hübsche Sache, wenn sie nicht Menschen ausüben müßten und wenn sie nicht Eigenschaften erforderte, die sich in demselben Individuum fast niemals vereinigen. Ein Kritiker soll nämlich besitzen: Wahrheitsliebe, Redlichkeit und Unparteilichkeit, scharfen Verstand, warmes Gefühl, Einbildungskraft, sogar schaffende, philosophische Bildung, Darstellungsgabe, praktischen Sinn Belesenheit, Gelehrsamkeit, Selbstverleugnung; die großen Kritiker seien noch seltener als die großen Dichter. Diesem Ideal gegenüber habe die neueste Zeit die falsche Kritik erfunden. Diese werde ausgeübt von Dichtern und Nichtdichtern, von Gelehrten und Ungelehrten, von Rittern und Troßbuben; aus Sucht, zu glänzen, aus Mutwillen, aus Gewinnsucht. Die falsche Kritik komme dem Drang der Menschen entgegen, über alles eine Meinung haben zu wollen: „sie prägt schnell eine Meinung aus, und die Menge hascht begierig nach der kritischen Scheidemünze. Pikante und geistreiche Aeußerungen gefallen stets, sie mögen wahr oder falsch sein; witziger Tadel reizt immer die Schadenfreude . . . Leider frönen selbst begabte Männer

---

[11]) S. 19. Das Wort kehrt S. 182 wieder. Sollte es Saphir doch von Bauernfeld gebraucht haben? Später (1849) sagt er in den „Neuen Studien" (Hock, S. 127), Saphir hätte „damals" (gemeint sind die dreißiger und ersten vierziger Jahre) geschrieben: „Bauernfeld ergibt sich mit allem Fleiß dem harmlosen Geschäfte des Lustspielschreibens." Es braucht dies aber kein wörtliches Zitat zu sein und kann sich ganz wohl auf die „Fortunat"-Kritik beziehen. Siehe unten S. 293 ff.

diesem bösen Zuge des Herzens. Es ist nicht zu berechnen, was in diesem Sinne die hingeworfenen spöttischen Aeußerungen eines einzelnen Stimmführers geschadet, wie sehr sie die Verständigung so vieles Guten und Schönen gehindert haben." Schlimmer noch als die witzige und geistreiche, sei die geistlose Kritik, „der wahre Seelentod". Die zusammenfassende Charakteristik der Tageskritiker zielt auf beide: „Ein Häuflein unbekannter, verborgener Menschlein, ohne Ziel und Richtung, welche allmählich die harmlosen Gemüter der Menge verderben, wie jene Insekten Blüten und Blätter des vollen Fruchtbaumes zernagen." Dadurch brauchte sich Saphir persönlich nicht getroffen zu fühlen, denn er fügte immer sein Meisterzeichen hinzu: „Besprochen von Saphir."

Dem Dichter gehe es von allen Künstlern am schlechtesten, weil da jeder mitzureden sich berufen fühle; er verlangt vom Kritiker gegenüber den ernst strebenden Zeitgenossen: Bescheidenheit, Gewissenhaftigkeit, Humanität. Dünkel und Anmaßung, Hohlheit und Flachheit gibt er der Waffe des Witzes preis. Er stellt Lessing und Schreyvogel als Muster hin und scheidet Börne von dem „Geschwätz aller übrigen Tageblätter, die die Leistungen der Schauspieler in allzeit fertigen Redensarten herausstreichen und nur d i e Schriftsteller loben, die zu ihrer Fahne schwören" (was wohl am deutlichsten auf Saphir zielt). Entrüstet ruft er aus: „Soll man diese Misere länger dulden?" und verlangt, daß auch in der Gegenwart „anerkannte Männer, etwa ein Grillparzer oder Zedlitz" der notwendigen Reinigung des Augiasstalles sich unterziehen sollten.

„Tausende aus dem Publikum würden gewiß teil an dem Streite nehmen, und der Sieg der Wahrheit würde sein glänzender Erfolg sein; denn wenn auch die Kritik des einzelnen, der Natur der Sache nach, nicht unfehlbar sein kann, so ist es gewiß für die Menge vorteilhafter, bisweilen mit den Meistern zu irren, als immer mit den Schülern. Es ist nicht schwer, das Beste gut zu finden, worüber sich das allgemeine Urteil bereits festgestellt; aber die Erscheinungen der Zeit zu beurteilen und ihnen die rechte Stelle anzuweisen, erfordert einen ganzen Mann. Er sollte bereits anerkannt sein, damit seine Stimme das gehörige Gewicht besitze; er sollte nicht mehr mitten unter den Produzierenden stehen, um sich die nötige Unparteilichkeit zu bewahren." (Etwas Aehnliches hatte Heinrich Adami verlangt, „Theaterzeitung", 26. Juli 1834; Nr. 148.)

Ein neues „Sonntagsblatt", den Forderungen der vorgeschrittenen Zeit entsprechend, wäre gleich wünschenswert für Autor und Publikum.

„Die heischeren Stimmen der falschen Tonangeber würden von selbst verstummen, wenn die ungeschminkte Wahrheit als Sprecher aufträte; der redliche und unbefangene Teil des Publikums . . . würde diese Sprache bald verstehen und von jenem Gekläffe unterscheiden lernen." Aus den Schlußversen mochte das Wort „böse Buben", den scharfen Ausfall auf die „Troßbuben" wieder aufnehmend, grell herausklingen und für den Gesamteindruck entscheidend sein.

Saphir nahm den Kampf in einer perfiden Weise auf. Scheinbar nebenbei tut er den Gegner ab. Er beginnt seine nächste Theaterkritik[12]) mit einer allgemeinen Einleitung; er faßt den Angriff als ein Manifest einer ganzen Gruppe, einer Gasthaus-Clique, auf; er nennt Bauernfelds Namen nicht; das Wort „mittelmäßig", das er ihm nicht weniger als dreimal entgegenschleudert, hatte dieser in dem Aufsatze nicht gebraucht.

„Ein recht mittelmäßiger Autor hat einmal gesagt: ‚Es war einmal eine schöne Zeit, in der die Kritik noch nicht erfunden war!' Dieser Stoßseufzer aller schlechten Schauspieler, aller mittelmäßigen und genielosen Schau- und Lustspieldichter, sowie überhaupt aller Talentdürftigen, hat sehr viel Wahres! Es muß eine schöne Zeit gewesen sein, wo die Kritik noch nicht erfunden war! wo die gesunde Vernunft und der ästhetische Geschmack noch ihr Richtscheit nicht zogen über alle Machwerke des magern und dürren Geistes; wo sich der Dünkel und die Arroganz, diese beiden unzertrennlichen Gefährten der Talentlosigkeit, noch keiner Kontrolle unterworfen sahen; wo die kleinen Poeten und Poetchen, im Gevatterinnenkreise anerkannt und an dem Biertische abends von den Kumpanen mit der Gasthausunsterblichkeit belohnt, ihre kleinen geistigen Lichtstümpchen in die Welt hinaushielten und dabei ausriefen: ‚Hier ist die große Fackel der Zeit, die Leuchte des Jahrhunderts, hier ist der große Dholagir der Literatur, der die Laureatur empfangen hat bei Gelegenheit der Lorbeersauce in dem weitberühmten Bierhause zu so und so!' Das war noch eine schöne Zeit, als noch die Kritik ihr Licht nicht anzündete, denn im Finstern sieht man nicht, wie Marsyas von Apoll geschunden wird, und die geistige wie die physische Blöße scheut das Licht und versteckt sich in dem Paradiese der Wahrheit und Schönheit vor dem kritischen Zurufe: ‚Wo bist du?' Das waren schlechte Patrone, die Lessinge, die Batteux, die Schlegel usw., die haben es zu verantworten, daß es so wenige auserlesene Geister gibt, die haben die Kritik erfunden, die Kritik,

[12]) Theaterkritisches; von M. G. Saphir: „Theaterzeitung", 5. Februar 1835, Nr. 25.

diese schwarze Tintenpest der Schriftstellerei, welche alle, die eine Disposition zur Nichtigkeit in sich tragen und doch einen solchen Scheinappetit nach den himmlischen Schaubroten des geistigen Tisches verspüren, unheilbar dahinrafft. Am meisten Abscheu aber hat jede Mittelmäßigkeit und jede notorische Nullität vor Witz und w i t z i g e n Kritiken! Eine witzige Kritik ist ihnen ein Greuel!" Den Witz- und Talentlosen stellt er eine Apologie des witzigen Schriftstellers gegenüber. Er gibt Bauernfelds Tadel für einen Ausfluß der Unfähigkeit und des Neides aus. „Gegen nichts sind die Witzlosen so aufgebracht, als gegen den Witz! Oeffentlich sprechen sie geringschätzig von ihm, und heimlich ringen sie mit unendlicher Qual und mit unsäglichen Schmerzen nach ihm. Ach ja, es gibt Menschen, die das ganze Jahr nach einem guten Einfalle ringen, die nie einen haben, und die jeden andern guten Einfall verketzern; daß diese Unglücklichen noch nie aller geistigen Anstrengung auf immer entsagen, kommt eben daher, weil sie nie einen guten Einfall haben. Hat aber ein Witzloser einmal in seinem Leben einen Witz gemacht, dann Gnade der Menschheit! Er erzählt ihn abends im Kaffeehaus, mittags am Tisch, nachts seinen Bedienten und morgens seinem Barbier! Gnade seiner Frau, Gnade seinen Kindern, Gnade seinen Freunden, Gnade seinen Mitbürgern!"

Er dreht den Spieß um, als ob Bauernfeld der trockenen und gründlichen Kritik vor der witzigen den Vorzug gegeben hätte: „Sie wollen Gründlichkeit, weil sie während der langen und breiten Salbung Zeit gewinnen, die Augen zu verdrehen, um Erbarmen zu winseln und das Mitleid des Lesers anzurufen. Sie gehen dann von Leser zu Leser und lamentieren: ‚ach, ich bin ein ehrlicher Mensch, ich habe mein Lebtag nichts gestohlen, ich esse keine Talglichter und trinke kein Scheidewasser, auch habe ich eine brave Frau und fünf Kinder, arme Waisen, und nun soll ich ein mittelmäßiger Schriftsteller sein usw.' Der Witz aber ist ein flinker, scharfer Richter, die Exekution ist im Nu vorüber, bevor Inkulpat noch Zeit hat, die Augen zu verdrehen. Was ist denn der wahre Witz anderes, als der zusammengepreßte Geist der Gründlichkeit, anderes, als der Extrakt des Scharfsinnes, und was ist Scharfsinn anderes, als der Grund aller Gründlichkeit? Witz ist das Endurteil, das Sublimat der Gründlichkeit, auf eine Lanzenspitze getan, um sie dem lebendigen Geiste einzuimpfen." Dann geht er zu der fälligen Besprechung einer beliebigen Aufführung über.

Bauernfeld, Grillparzer, Zedlitz, Anastasius Grün, Lenau, Schober, Feuchtersleben bildeten damals wirklich etwas wie eine literarische Partei. Sie äußerten im Theater unbekümmert und laut ihre Meinung,

sie trafen sich wirklich im Kaffeehaus und im Gasthaus; sie sprangen einander im Kampf gegen die pöbelhafte Wiener Kritik und Zensur bei. Als Rupprecht im Jahre 1833 Grillparzers Gedicht auf den Thronfolger geschmacklos und böswillig parodiert hatte, verfaßte Bauernfeld tatsächlich ein von vielen Gleichgesinnten unterzeichnetes Manifest gegen den Schädling, nach der Aufführung von Grillparzers „Traum ein Leben" nahm Bauerfeld für den Dichter gegen Pietznigg das Wort, im Streit mit Braun von Braunthal sprang Grillparzer Anastasius Grün bei und entwarf für ihn eine Erklärung. Es war also ganz natürlich, daß Grillparzer, der berühmte und erfahrene, dem jüngeren Freunde, an dessen Dichtungen er durch schöpferische Kritik wärmsten Anteil nahm, öffentlich sekundierte. Daß aber Saphir auch auf ihn gezielt hatte mit dem „Schauspieldichter", mit dem großen „Dholagir der Literatur", ist kaum zu bezweifeln; vielleicht auch mit den nach Witzen Ringenden, denn damals begannen Grillparzers Epigramme in Wien als geflügelte Worte herumzuflattern. Er nimmt den von Saphir geschliffenen Dolch und stößt ihm die Spitze, sie gleichfalls dreimal herumdrehend, ins Herz. Er hält sich an Saphirs eigene Vorschrift („Theaterzeitung", 25. Oktober 1834, Nr. 213): „mit Herrn Saphir kann man nicht strenge genug umgehen, mit ihm, der selbst alles aufs Strengste nimmt" und weist ihm die unterste Stelle auf der von ihm selber hergestellten Stufenleiter an.

Meine Ansicht.[13])

Herr Saphir berichtet in einem der jüngsten Blätter der Wiener Theaterzeitung: Ein m i t t e l m ä ß i g e r Schriftsteller habe gesagt: Es wäre eine glückliche Zeit gewesen, da es noch keine Kritik gab. Da nun unser Landsmann Bauernfeld sich vor kurzem auf eine ähnliche Art über die Nachteile der Kritik geäußert hat, sind einige auf den Gedanken verfallen, Herr Saphir habe mit seinem mittelmäßigen Schriftsteller auf Bauernfeld anspielen wollen. Ich glaube es nicht. Erstens weiß Herr Saphir, wie ganz Deutschland es weiß, daß Bauernfeld kein mittelmäßiger, sondern ein sehr g u t e r Schriftsteller ist. Dann — wollte man auch das Wort gut in einer so übertriebenen Steigerung gebrauchen, daß es mit fehlerlos zusammenfiele — auf welcher Stufe müßte derjenige selbst stehen, der über Bauernfeld das Mittelmäßig aussprechen wollte? Nein, nein, Herr Saphir denkt nicht daran. Grillparzer.

Saphir hatte seit München und Berlin eine oft geübte Methode in der Erwiderung solcher Erklärungen. Er druckte sie wörtlich ab und schloß sich in der Erwiderung unter derselben Ueberschrift, persiflierend

[13]) „Blätter für Literatur, Kunst und Kritik", 18. Februar 1835, Nr. 14.

und witzelnd, ganz genau an den Gedankengang, den Wortlaut, den Satzbau, den Tonfall der feindlichen Erklärung an:

Meine Ansicht.[14])

. . . .

Ich habe obige Erklärung des so sehr geehrten Herrn Grillparzer nicht ohne Lächeln gelesen. Erstlich, weil unser Landsmann Herr Grillparzer, den ich als Dichter so hochschätze, den ich aber als Kritiker kennen zu lernen noch nicht Gelegenheit hatte, also weil Herr Grillparzer sehr wohl weiß, daß ich besser weiß und wissen muß, was Deutschland weiß, weil ich zehn Jahre in Deutschland — auch im auswärtigen Deutschland — gelebt habe. Zweitens muß ich Herrn Grillparzer sehr höflich, aber auch sehr bestimmt, für die Güte danken, dem Publikum zu sagen, was ich denke oder was ich nicht denke. Wer das Glück hat, selbst mit dem Publikum reden zu können, der soll nicht so schwach sein, sich von einem Andern — und wollte man auch den Andern noch so hoch stellen — vertreten zu lassen. Dann, auf welcher Stufe müßte derjenige stehen, der sich und seine Meinung nicht selbst vertritt, und dann auch derjenige selbst, der einem andern Schriftsteller oder dem Publikum seine Ansicht aufdrängen wollte?!! Nein, nein, Herr Grillparzer denkt nicht daran. Saphir.

Er legt es also Bauernfeld als Feigheit aus, sich bei dem Duell durch einen anderen vertreten zu lassen; er lobt Grillparzer und setzt ihn doch in demselben Atem herab; er spricht ihm die Berechtigung ab, die Meinung des ganzen Deutschland, auch des außerösterreichischen, zu kennen; er beruft sich auf seinen eigenen langjährigen Aufenthalt in Deutschland. Bauernfeld wird diese Waffe bald gegen ihn gebrauchen.

2.

Der Tag der wirklichen Rache kam für Saphir schneller, als er es gehofft haben mochte. Bauernfelds poetischeste Leistung, sein romantisches Zauberspiel „Fortunat“, fiel bei der ersten Aufführung im Theater in der Josephstadt am 24. März 1835, trotz des lauten Widerspruchs seiner Freunde, glänzend durch. Saphirs Kritik[15]) ist vielleicht das Boshafteste, was aus seiner boshaften Feder geflossen ist, und zugleich ein Ausbund aller seiner schlechten Stileigenschaften. Man sieht sein Faungesicht grinsen, wie er sich die teuflische Beute schmatzend zum Fraß vorbereitet und sich an den Zuckungen seines Todesopfers weidlich ergötzt. Er setzt mit einer parodistischen, entstellenden Inhaltsangabe ein, in einer frechwitzelnden Manier, mit der man alles lächerlich machen und vernichten kann. „Das Stück beginnt, bevor es anfängt“ ... „Fortunat ist hungerig, das ist seine Hauptbeschäftigung, nebenbei treibt er auch

[14]) „Theaterzeitung“, 22. Februar 1835, Nr. 37.
[15]) „Theaterzeitung“, 26./28. März 1835, Nr. 61/62.

Kleinhandel mit Leidenschaften" . . . „Rosamunde . . . zusammengesetzt aus dem rechten Auge einer Gurli und aus dem linken eines Kätchens" . . . „Fortunat glaubt gewiß, Troubadours seien eine Art Mehlspeis" . . . „In einem Stück muß gehandelt werden, es ist aber alles eins, ob es in den Akten oder in den Zwischenakten geschieht; geschieht es in den Zwischenakten, so ist der Zuschauer noch mehr überrascht" . . . „Die Leute, die einen guten Magen haben, verlieben sich alle sehr schnell." Er hetzt jeden Witz zu Tode: „In diesem Augenblicke kommt Vasco, ein Abenteurer, von dem man nicht weiß, woher er ist, was er ist, wozu er ist, warum er ist, wer er ist, wieso er ist und wann er ist" . . . „er gibt ein Fest, ein unermeßliches Fest, ein unauszusammensprechliches Fest; ein Ueberallemaßenfest, von dem man leider nur wenig zu sehen bekommt . . . das allerüberschwenglichste Fest . . . das glänzende, vielbesprochene Fest"; er macht die schlechtesten Kalauer: „Die Prinzessin ist erstaunt, denn sie muß wahrscheinlich gehört haben, daß Antonius und Cäsar die reichsten Bankiers auf der römischen Börse waren"; er bildet ein sinnloses Wort wie „Wurzelmatik"; er entweiht die oft zitierte, von Grillparzer in der „Jüdin von Toledo" nachgeahmte schöne Stelle über das Wunder durch seinen Zusatz: „das größte Wunder aber, daß die Leute noch nicht aus dem Theater gingen, vergaß sie." Mit dem Nestroyschen Worte: „Nur noble," geht er nun an das Werk selbst heran. Er wendet sich gegen die Freunde, gegen die Gasthausgesellschaft, gegen Grillparzer: „Ja, nur noble! Recht vornehm getan, nur recht geprunkt mit dicken Theorien und dünner Praxis; nur recht alexandrinisch geflennt; nur die Ephoren der Literatur gespielt in literarischen Herbergen, und einhergestelzt auf den hochtragenden Phrasen von Wolkenkukuksheim! Nur zu! Anders gestaltet es sich in einer Wirtsstube und anders im freien Parterre der Literatur; anders loben sich die Freunde freundlich freundschaftlich untereinander, und anders urteilt das unbefangene, klarsehende, verständige und gebildete Publikum. Also, n u r noble!"

Mit mitleidiger Herablassung nickt er nun halb gnädig dem Verfasser unterhaltender Lustspiele zu, um den höher strebenden Dichter zu vernichten; er gibt ihm nun das Wort „bescheiden" aus dem Aufsatz über die Kritik in ewiger Variation zurück; er, der in Ungarn geborene Ausländer, dem oft genug ganz undeutsche Worte und Wendungen entschlüpfen und der sich in unmöglichen Wortstellungen gefällt, wagt es, Bauernfeld ein Kolleg über die deutsche Sprache zu halten:

„Nur nobel, aber auch ohne Leidenschaft. Ich habe stets mit freundlichem Auge die ziemlich artigen Erzeugnisse des Herrn Bauernfeld be-

trachtet; ich habe seinem recht gut gebildeten Geschicke in der Gestaltung seiner Lustspiele vollkommene Gerechtigkeit widerfahren lassen. Herr Bauernfeld, dem zwar die Neuheit in der Erfindung abgeht; der es sich zwar nicht zur Aufgabe gemacht hat, die ewig unerschöpflichen Wechselfälle des raschbewegten Lebens und die kaleidoskopartigen bunten Gestaltungen desselben aus der frischen Welle der Zeit und der Geselligkeit zu holen, besitzt eine solche lobenswerte und gefällige Kombination und Wendung in der Aneinanderreihung schon dagewesener Situationen und Charaktere; er ist ein solcher Meister in den nicht genug zu empfehlenden Verkürzungen, in den Drückern und Blitzern; er weiß so gefällig schon gesehene Bildchen an- und in-einanderzuschieben, daß man ihm mit Recht dafür Dank sagen muß. Dabei weiß er mit so vieler Umsicht den Dialog von allem Geistigen, welches doch schon den Hörer anstrengt, zu reinigen, und in seine recht gebildete und wirklich deutsche Sprache, jene mäßige, laue und gesunde Temperatur zu bringen, die für die Zerstreuung eines Abends angemessen, angenehm unterhält, ohne an den Geist oder an den Scharfsinn der Beschauer eine hohe Forderung zu machen. Dazu kommt, daß diese recht artigen Lustspiele des Hrn. B. in dem k. k. Hofburgtheater gegeben werden, wo selbst jene Stücke, die im Auslande nicht gefielen, hier mit Recht gefielen. Es gibt zur Darstellung von Lustspielen und Konversationsstücken nur eine Bühne, und die ist die k. k. Hofbühne hier. Wer daran zweifelt, der besuche nur jahrelang hintereinander, wie ich, die Bühnen zu Berlin, Hamburg, Braunschweig, Leipzig, Dresden, Frankfurt, München usw." Die Künstler dieses Theaters verliehen dem Alltäglichen einen Reiz der Neuheit und bekleideten das Gewöhnliche mit dem neuen anmutigen Kunstschimmer und mit einem unerklärlichen Etwas . . ." „Durch die Kunst dieses Theaters wurde das Publikum erst mit dem beachtenswerten Talent des Hrn. Bauernfeld freundlich bekannt gemacht, und mit der Aegide, daß diese Stücke in Wiens Hofburgtheater gefallen haben, drangen sie ins Ausland, wo sie freilich oft, der Schwingen einer solchen Darstellung entbehrend, ein ganz anderes Schicksal erfuhren!!! Herr Bauernfeld wurde durch die Aufmunterung des Publikums immer tätiger, und ich bemerkte mit Wohlgefallen, wie fleißig er sich seinem Geschäfte des Lustspielschreibens dahingab. Denn es ist niemand einer bescheidenen und anspruchlosen Muse freundlicher und wohliger zugetan als ich." — Ganz unhistorisch, vielleicht ohne zu wissen, daß Bauernfelds Stück früher entstanden sei, vielleicht aber auch trotz dieser Kenntnis, stellt er den Dichter des romantischen Märchens als einen bloßen Nachahmer Raimunds und Grillparzers hin und spricht sein ver-

nichtendes Urteil aus: „Hr. Bauernfeld, dessen Bescheidenheit die Zierde seines Talentes ist — wie denn immer Bescheidenheit die wahre Probe des echten Talentes und des wirklichen Berufes ist — Hr. Bauernfeld versuchte es, wahrscheinlich durch Raimunds ‚Verschwender' und durch Grillparzers ‚Traum ein Leben', das ihm schon früher bekannt war, angeregt, sich auch in einem Fache zu versuchen, in welchem Poesie und Phantasie, die zwei Cherubim der romantisch-dramatischen Muse, vorherrschend sein müssen, und wo der Verfasser Gelegenheit hat, zu zeigen, daß er nicht nur gut s z e n i e r e n, ein Skelett gut befleischen und dagewesene einzelne Glieder mit Takt und Umsicht ineinanderschienen kann, sondern, daß er auch ein D i c h t e r, d. h. ein mit Begeisterung, Flug, Ideenfülle und Einbildungskraft begabter Musensohn ist. Ich freute mich, als ich das löbliche Streben des Hrn. Bauernfeld hörte; ich freute mich herzlich, daß er als ein Mensch von Talent und dennoch voll von bescheidener Selbstzweiflung, sich selbst und seine inwohnende Kraft erproben wollte. Ich freute mich, daß die Bescheidenheit dieses jungen, hoffnungsvollen Autors nicht etwa zu einem Grade von Selbstverzagung sich steigerte. In dieser günstigen Stimmung für das Stück und für seinen jungen hoffnungsvollen Autor, besuchte ich die Vorstellung. So gestimmt, ließ ich mich auch von dem harten Urteile, welches das Publikum fällte, von dem gänzlichen Fiasko, den das Stück machte, nicht im mindesten irre leiten, und spreche es trotz dem, daß ich die Allheit gegen mich haben könnte, dennoch aus, es ist in dem Stücke unverkennbar die Spur eines erfreulichen Talentes, und es hat sogar manche gelungene Einzelnheiten, wenn auch nicht zu leugnen ist, daß der Bau, der innere Grundriß, sozusagen, die geistige Gliederung des Ganzen ganz mißlungen ist." Indem er nach dieser überlangen Einleitung endlich zu der scheinbar sachlichen Besprechung des Stoffes übergeht und einige gelehrte Lesefrüchte auskramt, hält er es für wahrscheinlich, daß „der fleißige und der Literatur durch seinen poetischen Umgang befreundete Verfasser, die etwas selten gewordene englische Zaubertragödie von Thomas Deker" vor sich gehabt habe, für selbstverständlich, „daß Tiecks ‚Fortunat' gelesen wurde, daß die Volksmärchen alle auch nicht ungekannt blieben". Er hält dem Dichter eine salbungsvolle Talmudiade über die Romantik und wirft ihm in jedem Satz die Worte jung und hoffnungsvoll an den Kopf, den eigenen Fechterstreich scheinbar parierend; er findet, daß er seiner Aufgabe nicht im geringsten gewachsen gewesen sei, sein Stoff habe ihn überwältigt, er sei erlegen, „aber es ist doch immer löblich, seine Kraft zu versuchen. Freilich fehlt diesem ‚Fortunat' die Poesie von Grillparzers

‚Traum, ein Leben‘, freilich fehlt ihm auch Tiecks ungeheure Ironie, seine kindliche Einfachheit und rührende Wehmut; freilich fehlt ihm auch jener lustige Mutwille und jener allegorische Uebermut von Raimunds ‚Verschwender‘; freilich fehlt ihm auch jene gutmütige und wirksame Komik von Lemberts ‚Fortunat‘; freilich ist es ihm nicht gelungen, jene meisterhafte Behandlung des Stoffes wie im ‚Aladin‘ sich eigen zu machen, allein man muß billigerweise bedenken, daß dieses Hrn. Bauernfelds erster Versuch in einer Gattung ist, die eigentlich eine poetische Gabe erheischt."

Nun verreißt er das Stück im einzelnen. Pathetisch ruft er aus: „Wo bleibt also der ganze Zweck, die ganze Tendenz, die ganze Moral, die ganze Idee des Stückes?" Bis auf Sprache und Reim erstreckt sich seine Kritik. Dann zischt er wieder ein giftiges „bloß" dazwischen:

„Man darf bei einer Kritik keinen unbilligen Maßstab anlegen, und bedenken, daß es bloß ein Wagnis von einem Mann von Talent in ein ihm ganz befremdetes Element ist, und daß Hr. B. gewiß selbst gar keine Ansprüche macht. Möge sich der junge hoffnungsvolle Autor durch diesen mißlungenen Versuch nicht abschrecken lassen, die Bühne mit den Produkten seiner fleißigen und glatten Feder zu bereichern, er wird an mir immer einen aufmerksamen und ermunternden Beurteiler finden." Nun faßt er alles in den höhnischen Rat zusammen: „Der Verfasser dieses ‚Fortunat‘ nehme sich nun die Mühe, von demselben zwei oder drei Akte zu streichen, nach seiner eignen Einsicht, welche immer er will, das wird den anderen Akten gar nicht schaden, weder im Zusammenhange, noch im Verständnisse. Die erste und unverzeihlichste literarische Sünde ist: Langeweile machen. Von den andern noch übriggebliebenen beiden Akten kürze der Herr Verfasser jeden um die Hälfte, nachher wird es der so gewandten Feder des Herrn Verfassers nur wenig Mühe kosten, das Uebriggebliebene ein wenig umzugestalten und eine edlere Sprache einzuschalten; wenn dieses geschehen ist, so wird an dem Reste nichts besonders mehr zu tadeln sein, als daß es weder romantisch noch poetisch ist." Zum Schluß holt er noch einmal zu einem Schlag gegen Bauernfelds Freunde mit deutlicher Anspielung auf Grillparzers Erklärung aus: „Möge sich der fleißige Autor von jenen Pedanten, die gar zu hohe Forderungen machen, von jener Kollegialkritik, die nur das gut findet, was in ihrem Kreis erscheint, und alles andere mit einer übelstehenden Vornehmtuerei abmacht, möge er sich und sein Talent nicht von diesen einschüchtern lassen und immer vorwärts streben; möge er aber anderseitig auch sich nicht von einem Lobe hinreißen lassen, welches freilich unparteiisch zu sein

scheint, weil es nicht von intimen Freunden ausgeht; möge der mutig strebende Verfasser Bescheidenheit, diese Blume des Geistes, immer im Busen bewahren, so wird die Kritik und das gesetzte und einsichtsvolle Publikum ebenso bescheiden mit ihm verfahren.“ In einem letzten Satze begeht er noch die letzte Bosheit; ermüdet läßt er seine strafende Hand sinken: „Ueber die Darstellung möge der gewöhnliche Herr Referent seine Ansicht abgeben.“

Im Alter sagte Bauernfeld milde darüber:[16]) „Saphir schrieb eine boshafte Rezension voll guter Witze, Zedlitz[17]) gab sich die undankbare Mühe, einen langen und ernsthaften Artikel dagegen zu schreiben, der dem Humoristen nur die Veranlassung zu neuen Witzen bot.“ Auch Grillparzer wollte wieder eingreifen. Unter seinen Papieren fand sich in doppeltem Entwurfe eine Erklärung vor, worin er, im Gegensatz zu der früheren, aus der verhüllenden Form der Ironie zur offenen Schmähung übergehen wollte, die sich aber eben deswegen von der Veröffentlichung ausschloß:[18]) „Herr Saphir hat sich in seiner Eigenschaft als literarischer Possenreißer über Bauernfelds neuestes Schauspiel ‚Fortunat‘ lustig gemacht. Man kann ihm das kaum verübeln. Wen völlige Kenntnislosigkeit und das Bewußtsein einer schmachvollen schriftstellerischen Laufbahn unfähig machen, mit Gründen und zu Gebildeten zu sprechen, tut wohl, sich an die Lachlust des Pöbels zu wenden. Da es aber doch unter seinen, d. h. den Lesern der Wiener Theaterzeitung mehrere geben mag, bei denen gedankenlose Spaßlieberei das Interesse an Kunst und Bildung nicht völlig erstickt hat, so wollte ich diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne Herrn Saphir meine völlige Verachtung zu erkennen zu geben und jene Spaßliebhaber darauf aufmerksam zu machen, daß man in Gefahr kommt, dem ähnlich zu scheinen und zu werden, was man billigt, eine Gefahr, die nicht gering ist, wenn man Herrn Saphirs Schicksale, Leben, Taten und Leiden kennt!“ Grillparzer verurteilt die „Clique erwachsener Straßenjungen“, die die Vorstellung gestört hatte, gibt die Form des Stückes, als „augenblicklich“ für veraltet geltend, halb und halb preis, stellt aber den innern Wert der Dichtung als so bedeutend hin, „daß durch Verteilung einer einzigen Szene man sämtlichen Rezensentenpöbel, Herrn Saphir mit eingeschlossen, literarisch ehrenhaft machen könnte. Was keine kleine Sache wäre.“[19]) Die Uebereinstimmung mit dem Anfang der folgenden

[16]) „Gesammelte Schriften“, Wien 1871, III, 322.
[17]) „Blätter für Literatur, Kunst und Kritik“, 1835, Nr. 36.
[18]) „Werke“, 5. Aufl., XVIII, 145.
[19]) Eine ähnliche Wendung hatte Bauernfeld von Grillparzers „Traum ein Leben“ gebraucht (Blätter für Literatur, Kunst und Kritik, 7. Februar

Eingabe Bauernfelds ist so groß, daß man sagen darf, beide Schriftstücke geben den Inhalt der gemeinsamen Gespräche wieder. Der Angegriffene selbst nahm die Sache damals keineswegs so ruhig hin, als er es später darstellte.

Diese Kritik veranlaßte ihn nämlich zu einer Eingabe an Sedlnitzky, von der eine verworfene Reinschrift, halbbrüchig auf Aktenformat geschrieben, in Bauernfelds Nachlaß sich erhalten hat. Einige ungestrichene Stellen scheinen auf eine geplante Umarbeitung hinzudeuten. Vielleicht wurde das Schriftstück gar nicht abgesandt:[20])

Hochlöbliche k. k. Censur- und Polizei-Hofstelle!

Bei Gelegenheit der Recension meines neuesten Schauspiels „Fortunat" hat sich der bekannte Saphir in der Theater-Zeitung vom 26. und 28. DM. in pöbelhaften Schmähungen und Persönlichkeiten gegen mich ergossen, wie es bis auf diese Tage, nach den Ansichten der österreichischen Censur, gegen Niemanden statt finden durfte. Das Verfahren jenes Possenreißers befremdete mich keineswegs; hat er doch, während seines Aufenthalts in Deutschland gegen Östreich eben so geschrieben, wie jetzt gegen mich. Dem unpartheiischen Beobachter dürfte sich höchstens hiebei die Bemerkung aufdringen: wie denn ein Mensch, welchen Berlin und München mit Schmach von sich wies, in Wien, wie es scheint, eine bleibende Stätte finden, und wie es ihm hier erlaubt seyn soll, auf das Urtheil und den Geschmack einer ungebildeten Menge mit höchstem Nachtheil einzuwirken.

Obwohl ferner die Schmähungen, welche Saphir gegen mich vorbrachte, von der Art sind, daß sie nach dem Ges[etz] Buch über schw[ere] Pol[izei-]Übertretungen eine Klage wegen Ehrenbeleidigung begründen, so begebe ich mich doch meines Rechtes in dieser Hinsicht gänzlich, glaube jedoch den Schutz der hochlöblichen Censur- und Pol[izei-]Hofstelle in anderer Beziehung ansprechen zu dürfen.

Ich bin nämlich der Überzeugung, daß der Censor, welcher Saphir's Aufsatz gestattete, durchaus gegen seine Amtsvorschriften gehandelt habe. Wenigstens kann ich nicht glauben, daß es erlaubt seyn sollte, vaterländische Schriftsteller in östreichischen Blättern zu schmähen, da man bekanntlich, und gewiß mit Recht, jeden allzu persönlichen Tadel unterdrückt, welcher den letzten Schauspieler der letzten hiesigen Bühne träfe. Mein schriftstellerisches Wirken war stets von einer Art, daß es dem Vaterlande gewiß nicht zur Unehre gereichte. Ohne zu einer Parthey zu gehören, ohne mich in literarische Fehde einzulassen, war ich stets bemüht, mein Talent im Stillen auszubilden, und wußte mir den Beifall und die Achtung der Gebildeten[21]) zu erwerben. Wenn mein neuestes

1835, Nr. 11): „Wäre in jedem der 20 oder 25 Stücke, welche das beste Theater Deutschlands beiläufig im Jahre zu bringen imstande ist, nur der zwanzigste Teil von dem Geist, der in Grillparzers Stück herrscht, so könnten Theaterdirektor, Schauspieler, Publikum, Rezensenten und der Geschmack zufrieden sein."

[20]) Wiener Stadtbibliothek J. N. 12001, unvollständig abgedruckt: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft V, 257 f.

[21]) „der Gebildeten" über gestrichenem: „aller Gutgesinnten".

Schauspiel F[ortunat][22]) wirklich nicht für die Bühne geeignet seyn sollte, so hab' ich es doch nicht ohne die sorgfältigste Prüfung dem öffentlichen Urtheil unterzogen. Die ersten literarischen Stimmen Deutschlands, wovon ich nur Ludwig Tieck nenne, sprachen sich über das Werk höchst günstig aus; die bedeutendsten Hofbühnen: wie Berlin, Dresden, München, nahmen jenes Schauspiel mit Vergnügen zur Aufführung an. Ich bin nicht so thöricht, mich gegen tadelnde Kritik aufzulehnen; allein eben so wenig erlauben mir Rücksichten der Ehre, zu dulden, daß man mein redliches Streben mit Schmähungen vergelte, und selbst meine Gesinnung und meinen Charakter dem Publikum verdächtig mache. Gegenwärtig bin ich mit einem Aufsatz für die hiesigen Blätter der Kritik beschäftigt: „Schöne Literatur in Österreich", welche zum Zwecke hat, unser literarisches Wirken dem übrigen Deutschland gegenüber in das rechte Licht zu stellen, und welcher mithin eine rein patriotische Tendenz ausspricht. Dieser Aufsatz ist, wie es sich von selbst versteht, mit aller Mäßigung und Unpartheilichkeit geschrieben, allein wer steht mir dafür, daß nicht auch dieses gewiß lobenswerthe Streben lächerlich gemacht, und so die gewünschte Wirkung im Ausland vereitelt wird?

Ich bin es daher der guten Sache und meinen eigenen reinen und uneigennützigen Absichten schuldig, den Schutz der hochlöblichen Hofstelle anzurufen und zu bitten:

1) daß der Censor der Theaterzeitung über jenen Aufsatz Saphirs zur Verantwortung gezogen,

2) daß der Redakteur jener Zeitung veranlaßt werde, eine Gegenerklärung zu schreiben oder aufzunehmen,

3) bitte ich, daß die Censoren der hiesigen Blätter auf ihre Pflicht aufmerksam gemacht werden, nicht ferner gegen vaterländische Schriftsteller persönliche Schmähungen zu gestatten, welche unserer Literatur nur zur Schande gereichen können.

Da diese Maßregeln, der Natur der Sache nach, eine rasche Ausführung bedürfen, so wage ich endlich, die hochlöbliche Hofstelle um baldige Erledigung meines Gesuches zu bitten.

Wien, den 29. März 1835.

Eduard v. Bauernfeld,
Concepts-Praktikant der k. k. a. Hofkammer.

Eine unmittelbare Wirkung dieser Eingabe läßt sich nicht nachweisen. Der angekündigte Aufsatz erschien in der Oesterreichischen Zeitschrift für Geschichts- und Staatskunde Nr. 75—78, vom 19. bis 20. September 1835 und wurde auch als selbständige Broschüre ausgegeben.[23])

3.

Wenige Tage, bevor diese Schrift erschien, am 7. September 1835, wurde das Lustspiel „Bürgerlich und Romantisch" auf dem Burg-Theater aufgeführt. Daß das Stück mit dieser Fehde im Zusammen-

---

[22]) Am Rande und über der Zeile eingefügt.

[23]) „Gesammelte Aufsätze", S. 137 ff.

hang stehe, gibt Bauernfeld in seinem späteren Nachwort selbst zu:[24]) „,Fortunat' war im März 1835 durchgefallen, und ich anfangs wie durchs Herz geschossen — allein bereits im Mai lag ‚Bürgerlich und Romantisch' fertig vor mir da — vielleicht mein populärstes Lustspiel. Saphir, der sich darin in der Figur des ‚Lohnlakai Unruh' angegriffen glaubte, sagte dem Stück wie dem Autor so viel Böses nach als er nur imstande war, und das war nicht wenig! Das Publikum benahm sich dabei höchst unparteiisch — das heißt, die Leute lasen mit dem größten Vergnügen, wie man mich heruntermachte, setzten sich aber mit demselben Behagen auf ihre Sperrsitze und in ihre Logen, um sich das geschmähte Stück gefallen zu lassen." Die Gestalt des Lohnlakai ist mit der Handlung sehr unorganisch verbunden und die zahlreichen Anspielungen auf seinen früheren Journalisten- und Rezensentenberuf fallen aus dem Zusammenhang völlig heraus. Um so deutlicher konnte man sie auf denjenigen beziehen, auf den sie zweifellos gemünzt waren. Schon seine berühmte erste Szene (I, 4), wie er unter philosophischen Perorationen die Kleider — k l o p f t, ist symbolisch gemeint. Dem Baron erzählt er „Saphirs Schicksale, Leben, Taten und Leiden" bis auf die sagenhaften Münchener und Berliner Prügel (I, 7): U n r u h : Ich redigirte ein kritisches Journal, ich rezensirte... Zuerst wurde Goethe beim Kopf genommen. Ich bewies, daß ihm der Mittelpunkt fehlte[25]). B a r o n: Was heißt das? U n r u h : Ich weiß es selbst nicht recht, aber die Leute nehmen es gut auf. Ich sprach ferner von Goethes verknöcherter Poesie, von dem Mangel einer höchsten Idee usw. Werther hieß mir ein Narr, Egmont ein Egoist, Iphigenie und Tasso waren kalt wie Eiszapfen[26]). B a r o n : Glaubtest du denn an all den Unsinn? U n r u h : Ich? Kein Wort. Aber ich kannte die Schadenfreude der Menschen. Sie

[24]) „Gesammelte Schriften" III, 323.

[25]) Diese Stelle hat Minor in weiteren Zusammenhang gestellt: Stammbuch für Glossy, Wien 1898, S. 272.

[26]) Vgl. „Theaterzeitung", 8. November 1834, Nr. 223: „,Torquato Tasso' von G o e t h e, dieser herrliche Eispallast, mit seinen glatten, spiegelreinen und kalten poetischen Quadern, dieser Zaubergarten der Rede, diese meisterhafte, vollendete, aber dramatisch blut- und pulslose Schöpfung hört gerade da auf, wo auch Tasso aufhört, ein Gegenstand für das dramatische Spiegelglas zu sein; ja, er ist es auch in G o e t h e s S c h a u s p i e l nicht; ist auch da nur, so zu sagen, der innere Mittelkern, um darauf und um ihn die goldne Seide fein ausgesponnener Poesien und Lebensansichten herumzuwickeln. Der R a u p a c h'sche Anbau oder Schlußbau zu diesem majestätischen Eispallast, das T r a u e r s p i e l: ‚Tasso's Tod' ist ein vortreffliches Werk in poetischer, lyrischer, philosophischer und didaktischer Hinsicht, aber es ist durchaus kein d r a m a t i s c h e s und t r a g i s c h e s."

haben nichts lieber, als wenn man sich über ihre Lieblinge lustig macht. Meine Blätter gingen ab wie warme Semmel. Das machte mich immer kühner. Da ich das Schimpfen einmal zu meinem Metier erwählte, so blieb kein berühmter Mann von mir unverschont. Aus Mangel an Stoff mußte ich endlich an die unberühmten rühren. Das gab mir den Todesstoß. Erst regnete es Antikritiken, — dann noch etwas. Diese schmerzlichen Erfahrungen und der Verlust meiner Abonnenten gaben mir Veranlassung, mich wieder ins Privatleben zurückzuziehen." Er liebt die Intrigen: „Du bist das Muster aller feinen Spitzbuben," sagt der Baron zu ihm, II, 6; „Talente gibt der Himmel," antwortet Unruh-Saphir; II, 7: Baron: Dabei erhält die Wahrheit häufig eine Ohrfeige. Unruh: Wahrheit? Was ist denn wahr? Man kann alles plausibel machen. Lesen Sie nur meine Theater-Kritiken. Baron: Daß ich ein Narr wäre. — Unruh liebt die Wortwitze, wie Saphir, er wirft mit fremdsprachlichen (lateinischen, persischen) Zitaten um sich, wie Saphir, er vergleicht sich mit Epiktet usw.

Der Hieb saß. In seiner Kritik[27]) gleitet er zwar über die Tatsache, daß der Lohnlakai ein Theaterrezensent war, mit ein paar Witzen sacht hinweg. Um so schärfer geht er dem ganzen Stück zu Leibe. Er bekämpft den Titel: Bürgerlich und Romantisch. „Das Entgegengesetzte vom Bürgerlichen kann fast nichts anderes sein, als das Adeliche. Das Entgegengesetzte vom Romantischen das Alltägliche, oder nach der neuen französischen Schule oder vielmehr Unschule: das Klassische." Langatmig untersucht er, was das Bürgerliche und was das Romantische sei, und findet von beiden nichts in dem Stück. „Ich will es ja gerne gestehen, daß ich dumm bin, aber bringt es mir nur gescheit bei; sagt mir ohne Leidenschaft, ohne Parteilichkeit, wo ist da die Bürgerlichkeit, wo die Romantik in ihrem wahren, ja auch nur in ihrem weitern oder engern Wortbegriff? Sodann, was haben wir am Ende für eine Lehre mitgenommen? Welche Grundidee spricht sich klar und wirksam aus? Daß das Bürgerliche nichts taugt? Daß das Romantische nichts taugt? Woraus, durch welche Handlung, durch welche Erfahrung, durch welchen Vorfall geht das aus dem Verlauf dieses Lustspiels heraus? . . . Gesetzt aber auch, diese Moral ginge daraus hervor, ist sie wahr? Ist uns bewiesen worden, daß das Romantische, das Idealische, das Poetische im gemeinen Leben nichts taugt? Nein.

[27]) „Theaterzeitung", 9. und 10. September 1835, Nr. 179/180.

. . . In der ganzen Handlung ist weder eine Neuheit, noch irgend eine Erfindung. Es ist wie immer, ein Doppelpaar, das sich liebt, quält, zankt und sich am Ende heiratet. Es ist mehr eine Reihe von gelungenen Szenen, die in keinem besondern festen Verkehr miteinander stehen. Es gehen und kommen manchmal Personen, die weder zu gehen noch zu kommen brauchen, und von den Charakteren ist keiner da, den wir nicht schon irgendwo gesehen oder gehört hätten; und es ist eigentlich k e i n hervortretender, durchgeführter, festgezeichneter Charakter da." Diese Mängel hebt er „aus heiliger Achtung vor der Wahrheit, der Kunst und unsern Lesern" hervor, um sich dann „mit Vergnügen" zu den seltenen Vorzügen zu wenden und „mit Vergnügen" die äußerst geschickte Szenenreihe, das vortreffliche Verbinden überraschender, rascher, blendender Szenen; die liebliche Färbung der Individualitäten; die besonders gelungenen Anwendungen bekannter Stellen und Sentenzen und den fließenden, leichten und gefälligen Dialog zu loben. Er drückt ihn gewissermaßen zu einem kleinen Saphir herab, indem er versichert: „Manche gelungene Einfälle und Wortspiele, lebhafte Scherzworte geben dem Ganzen ein recht angenehmes Kolorit."

Er konstatiert den großen Erfolg und lobt die außerordentliche Darstellung des Stückes, nicht ohne dem Verfasser am Schluß noch einen Fußtritt zu versetzen: „ich begreife es immer mehr, wie die Stücke eines und desselben Autors, die anderwärts und in Deutschland nirgends gefallen, hier Glück machen und bei solcher Darstellung auch Glück machen müssen."

Was er in dieser Rezension wohlweislich verschweigt, spricht er in einer Beschwerde an Sedlnitzky um so unverhohlener aus[28]):

„Schon viele Tage, bevor das neue Lustspiel des Herrn Bauernfeld zur Aufführung kam, verbreitete sich wahrscheinlich auf Veranlassung, das Gerücht, ich würde von Bauernfeld auf die Bühne gebracht werden. In der ersten Vorstellung waren die ausgestellten Applaudirpikete verteilt und mußten bei jeder Anspielung, die in der Rolle des Herrn Herzfeld (Lohnlakei Unruh) vorkam, die Umstehenden aufmerksam machen: ‚Das geht auf Saphir'... Was soll das deutsche Lesepublikum von mir denken, wenn es in dem Wahne ist, daß hier in Wien unter der Aufsicht einer die persönliche Sicherheit so segensvoll schützenden Behörde auf den reinen, fast geheiligten Brettern des k. k. Hofburgtheaters so mir nichts, dir nichts gestattet wird, mich auf eine pasquillierende Weise auf die Bühne zu bringen und mich sozusagen literarisch und moralisch als vogelfrei zu erklären."

Eine unmittelbare Folge hatte diese Eingabe nicht. Eine Abrechnung mit Bauernfeld und seinem ganzen Kreis bedeutete Saphirs

[28]) „Österreichische Rundschau" XVI, S. 311.

Satire: „Der lebendige Speisezettel, Eine Vision" („Theaterzeitung", 19. September 1835, Nr. 187). Die Deutung der einzelnen Anspielungen würde hier zu weit führen. Daß aber mit den Literaten, die sich nun im Gasthaus heimisch finden, die ihre Händel nicht eher ausmachen, bis der Wirt seine Händel einmacht, deren Kellner im Geheimen Mitglied einer literarischen Lobhudel-Assekuranz-Gesellschaft ist, Bauernfeld und seine Genossen gemeint sind, beweist der Satz: „welch ein ‚Schauspiel', — nein, welch ‚ein Lustspiel', — nein, welch ein ‚bürgerliches Gemälde' stellte sich meinen Augen dar!!!" Die Drossel („Al Drossel — Hafi — Shirin") und die „Linguistik" deutete auf Hammer-Purgstall, der blauabgesottene Karpfen soll vielleicht Prokesch sein. Saphir selbst gibt sich den Stockfischen gegenüber einmal als „Hecht" aus, der als ein unschmackbares Gericht erklärt wird; dann wieder, mit Anspielung auf seine ungarische Abstammung, als Jogosch: „Ein Genie kennt keine Schranken, und ein Jogosch sollte Schranken kennen?"

4.

Die Ausfälle in „Bürgerlich und Romantisch" sind zahm und unbedeutend gegen die in dem Lustspiel „Der literarische Salon" (Burgtheater, 24. März 1836), das ein literarisches Pamphlet genannt werden muß. Schon der Titel zielt auf eine ständige Rubrik der „Theaterzeitung". Morgenroths Vorlesung ahmt die witzelnde, pointierte Art von Saphirs beliebten, immer überfüllten, vom Hofe gerne besuchten Vorlesungen bis auf die Wortspiele, die Vergleiche, den philosophischen Aufputz, die jüdische Wortstellung, das Märchen am Schluß unverkennbar und äußerst geschickt nach. In der „Theaterzeitung", 1835, waren mehrere dieser Vorlesungen besprochen und abgedruckt. Morgenroth nennt sich eine umgekehrte Memnonssäule[29]); er macht unverschämte Anspielungen auf persönliche Verhältnisse, die Zustimmung der Zuhörer wird an typischen Beispielen vorgeführt; einer ladet Saphir zum Speisen ein (auch dabei sind jüdische Zeitgenossen, vielleicht für das Publikum leicht erkennbar, karikiert). Morgenroths Verse zielen gleichfalls auf Saphirs Dichtungen. Als Morgenroth (III, 5) ein Wortspiel macht, sagt Lampe: „Was helfen Ihre Wortspiele?" Morgenroth: „Wortspiele helfen alles. Sie gewinnen das Publikum." Selbstbewußt entwickelt Morgenroth das Programm für seine neue Zeit-

[29]) Saphir nennt Garrick und Hild in Deinhardsteins „Garrick in Bristol" die zwei Herkulessäulen des Stückes („Theaterzeitung", 2. Oktober 1834, Nr. 197).

schrift: „Ja, ich will mich erbarmen der deutschen Literatur, ich will ihr eine Richtung geben. Meine Ansichten von Kunst und Leben sind ungeheuer. Der Himmel verlieh mir Geist, Witz, Humor, Ironie, Tiefe. Ich erkenne meinen Beruf. Ich will zermalmen alles Bestehende. Ich will gründen eine große Schöpfung, eine neue Welt. Ich will neu gestalten die Kunst, die Wissenschaft, den Staat, die geselligen Verhältnisse." Morgenroth ist häßlich wie Saphir,[30]) es ist von seinem wechselnden Aufenthalt die Rede: „Gut, ich bin Kosmopolit. Ich will mir einen andern Schauplatz aufsuchen. Ein pfiffiger Kopf geht nicht zugrunde, so lange die Narrheit in der Welt nicht ausstirbt, und es ist nicht zu befürchten, daß der jüngste Tag bald anbricht." Dieser Mann wird nun als ein Betrüger, als ein Erpresser, als ein Revolverjournalist der ärgsten Sorte hingestellt; er schiebt einem andern eine ungünstige Rezension in die Schuhe, die er selbst verfaßt hat, er verwirtschaftet fremdes Geld und ist selbst käuflich; er droht seinem Geldgeber, als er nicht zahlt, seinen literarischen Salon „in seinem nächsten Blatt — verstehen Sie — zu rezensieren". Wo alles so deutlich auf eine Persönlichkeit zielte (und auch der andere Journalist des Stückes, Doktor Wendemann, wenn auch weniger scharf, auf Bäuerle gemünzt war), so konnte der unliterarische Zuhörer auch anderes persönlich auffassen, was Bauernfeld eingestandenermaßen allgemeiner gefaßt hatte[31]): „Bildung! Eure falschen Urteile, Eure verkehrten Ansichten, Eure feilen Zeitungsartikel nennt ihr hohe Bildung? Ich kenne Euer ganzes Treiben! Ihr wollt als Himmelsstürmer auftreten? Es gab wohl eine Zeit des Sturms und Drangs in Deutschland, die über Klinger und Lenz hinaus zu Herder, Goethe und Schiller führte — Ihr parodirt nun jene Zeit, holt Euch Eure speculative Begeisterung aus der Fremde her, aus Paris, und pappt Euch den tönenden Namen auf: ‚Das junge Deutschland!' — Deutsche Jungen seid Ihr, weiter nichts![32]) Greise Jünglinge, die als Philister enden werden. Wenn die alten Meister Gestalten schufen, bekleidet mit Fleisch und Blut, belebt vom echten, prometheischen Fun-

[30]) „Theaterzeitung", 25. Oktober 1834, Nr. 213, in einer Selbstkritik: „Keine Schönheit, aber höchst interessant."

[31]) „mit einigen Nebenhieben auf das sogenannte ‚junge Deutschland', welches inzwischen längst uralt und ziemlich philisterhaft geworden" („Ges. Schriften" III, 323).

[32]) Gleichzeitig verfaßte Grillparzer ein Epigramm gegen Laube (Werke III, 110) mit dem Schluß:

Das junge Deutschland schnellt empor,
Doch blieben die deutschen Jungen.

ken, was gabt Ihr uns dafür? Puppen mit Drahtgeflechten, die freilich wunderliche Sprünge machen und kunstreich den Leib verdrehen, weil sie kein Herz darin genirt. Ihr aber ruft aus: Seht da die echten Menschen! Und die schwachen Köpfe glauben Euern Worten, die klugen aber wenden sich voll Ekel ab — und schweigen." Und so mochte der Schluß dieser Tirade, als der Kampfruf des ganzen Stückes, auch als gegen die andere Front gerichtet aufgefaßt werden: „Euer ganzes Wesen ist Lüge, Lüge in den edelsten und höchsten Dingen. — Ihr seid Lügner in Kunst und Wissen, Lügner in der Liebe, Lügner im Leben."

Bauernfeld erzählt[33]): „In einem Prolog (von Anschütz vorgetragen) wurde die Tendenz des Lustspiels ausgesprochen: die Lüge und Heuchelei im Leben wie in der Literatur zu bekämpfen. — Beifallsstürme. Ebenso ungeheuerer Jubel im ersten und zweiten Akt, zumeist über jedes Wort, welches sich auf Saphir (der im Parterre wie auf dem Pranger saß) und sein schamloses journalistisches Treiben beziehen ließ... Fichtner trug... seine Phrasen prächtig vor, und das verehrte Publikum entzückte sich immer mehr. Der dritte Akt fiel bedeutend ab, besonders in den gemütlichen Szenen — man war nur gekommen, eine Satire anzuhören, und wäre gern Zeuge gewesen, daß dem Dichter ‚Morgenroth' noch zum Schluß irgendein auffallender ‚Tort' angetan worden wäre. — Nach beendigter Komödie rasender Lärm, natürlich nicht ohne Opposition der gegnerischen Partei, die aber bei meinem Erscheinen auf der Bühne vollständig zum Schweigen gebracht wurde. Es war einer der stürmischesten Abende auf den, sonst so anständig-nüchternen Brettern des Burgtheaters. Das Stück durfte zahllosen Wiederholungen entgegensehen. Unglücklicherweise war der darauffolgende Tag ein Norma-Tag[34]), folglich das Theater geschlossen. Saphir und Bäuerle benützten den Umstand, liefen zu Sedlnitzky, auch zu einigen ‚Erzherzogen'[35]), und bewirkten das Verbot des Lustspiels für die Aufführung — sogar für den Druck, was mich aber nicht abhielt, es ohne Zensur in Leipzig bei Brockhaus (‚Taschenbuch dramatischer Originalien') erscheinen zu lassen. Der Herausgeber, mein Freund Gustav Franck, hatte auch ein paar wohlgetroffene Porträts der beiden Haupt-Angegriffenen beigegeben. Wir wurden beide, ich von der

[33]) „Ges. Schriften" III, 323.

[34]) Ein Marienfeiertag.

[35]) Saphirs Gönner war besonders Erzherzog Franz Karl, der Vater des späteren Kaisers Franz Josef I.

Polizei, Franck (als Offizier) vom Platz-Kommando zur Rechenschaft gezogen; unsere schriftliche Verteidigung, in welcher wir weder die ‚Theater-Zeitung', noch ihren Redakteur und seinen Mitarbeiter schonten, lautete aber so energisch und ungeschminkt, und trug die Farbe der Wahrheit so sehr auf der Stirne, daß es die Behörden vorzogen, die Sache auf sich beruhen zu lassen."

Aus dieser Verteidigung Bauernfelds gibt Glossy[36]) einen Auszug: Er verteidigt die polemische und, wie er hoffe, löbliche Tendenz: „Es ist im allgemeinen gegen die Umtriebe einer falschen und betrügerischen Journalistik gerichtet, welche sich der echten und lebendigen Literatur entgegenstellt und so mittelbar den übelsten Einfluß selbst auf das gesellige Leben nimmt, indem sie ihr ganz luftiges Gebäude auf moralische und ästhetische Lüge baut." Die Farben zu seinem Gemälde hätten ihm hauptsächlich die Schriften und Gesinnungen „einer gewissen neuesten Schule", des jungen Deutschland geliefert, was sogar die französische Kritik anerkannt habe. „Man wird nicht zwanzig Worte finden, welche den Jargon der hiesigen Blätter nachahmen. Zu meiner Ehre muß ich gestehen, daß ich von den persönlichen Verhältnissen meines Gegners durchaus nichts weiß, wie ich es denn stets vermied, mit ihm in Berührung zu kommen.[37]) Ich malte einen unverschämten, prahlerischen, lügenhaften und geistig nicht unbegabten Literaten. Wenn Mangel an literarischer Bildung von seiten des Publikums, Schadenfreude und Erbitterung jeden Zug des Bildes nur auf ein Individuum bezog, anstatt auf eine Gattung, so ist es wahrlich nicht meine Schuld." . . . Von persönlichen Zügen komme nicht ein einziger vor, „und nur die Gegenwart einer Person, die sich auf das auffallendste bemerkbar zu machen wußte, schien zu bewirken, daß das Publikum die alltäglichsten komischen Motive, z. B. Schulden, einzig und allein auf diese Person deutete und so durch sein unschickliches Benehmen das Verbot meines Stückes herbeiführte." Er weist auf die Schmähungen seiner Person in der Theaterzeitung hin, die sich nicht scheue, die geachtetesten Literaten, wie einen Grillparzer, in den Kreis ihrer Verleumdungen zu ziehen. Saphirs angelegentlichstes Geschäft sei, jede bessere und edlere Richtung zu verhöhnen und den

[36]) „Österreichische Rundschau" XVI, 312; vgl. auch „Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft" V, 179.

[37]) Vgl. „Grillparzers Gespräche" Nr. 813 (Bd. III, S. 304; 1844): „Grillparzer sprach mit tiefster Entrüstung von der Herabwürdigung der öffentlichen Organe durch ihre Träger, und daß man in der Gesellschaft der Geister Bursche dulden müsse, die man aus jeder anderen honetten Gesellschaft werfen würde."

20*

Geschmack einer ungebildeten Menge zu verderben . . . „Das Blühen und Gedeihen einer Literatur wie in Oesterreich erregt ohne Zweifel die Teilnahme des Staates; der Schutz derjenigen, die sich ernstlich mit Kunst und Wissenschaft beschäftigen, ist eine unmittelbare Folge dieser Teilnahme."

In seiner Rezension[38]) zog sich Saphir sehr geschickt aus der Schlinge. Er erklärt einfach die Beziehung auf seine Person für unmöglich. Er stellt fest, daß schon lange vor der Aufführung das Gerücht in der Stadt verbreitet gewesen sei, Bauernfeld würde ihn und die Theaterzeitung in diesem Stücke persiflieren; allein, er mußte im voraus jenem Gerüchte, das für den Verfasser jenes Lustspiels ehrenrührig genannt werden könnte, redlich widersprechen. „Nur entschiedene Gegner von Herrn Bauernfeld . . . konnten ein solches Gerücht verbreiten. Ein solches lügenhaft und böswillig ausgesprengtes Gerücht hat nach vier Richtungen eine malitiöse Tendenz . . . Erstens hieße das glauben machen, als dächte Hr. Bauernfeld ordinär genug, einen reinkritischen Streit zu einem persönlichen zu machen, und als wollte er aus Unvermögen, mich, als seinen vermeintlichen literarischen Gegner, mit redlichen gleichen Waffen, wie es ehrenwerten Männern geziemt, wieder kritisch in öffentlichen Blättern zu bekämpfen, den Kampf hinterlistigerweise auf ein fremdes Schlachtfeld verlegen. Zweitens könnten die etwaigen Gegner des Herrn Bauernfeld lieblos sagen: Es ist doch schon weit gekommen, wenn man an der Kraft seiner Muse so verzweifelt, daß man schon sucht, durch das Interesse von Persönlichkeiten seinem Produkte einen Reiz zu geben, den zwar viele genießen, aber kein rechtlich Denkender billigen kann. Das sind zwei Verdächtigungen, die ich auf Herrn Bauernfeld nicht kommen lassen konnte, und wenn er mein Todfeind wäre!" Aber auch der hohe Standpunkt unserer k. k. Hofbühne, ihre stets bewährte Reinheit und unbefleckte Musenweihe, sowie der feine und richtige Takt des Publikums, das in einem solchen Vorgehen eine Beleidigung seiner selbst finden würde, bewiesen die Albernheit dieses Gerüchtes. Die Vermutungen seiner Leser, er werde nun das Stück vernichten oder aus Klugheit übermäßig loben, weist er mit Berufung auf den Segen der Wahrheit, mit dem Brustton der „inneren Ueberzeugung" weit von sich. „Ueber solche Mutmaßungen, über alle Schleichwege, über die Antastungen einer ephemeren Bühnenerscheinung bin ich erhaben. Das Urteil über mich — gut oder schlecht, wie es

[38]) „Theaterzeitung", 26. März 1836, Nr. 62.

nun sein mag — ist in der Literatur gefällt, und somit gehe ich ganz unbefangen, und ohne die mindeste Reservation, an die Beurteilung dieses Lustspiels." Und ohne die mindeste Reservation vernichtet er es doch. Die Mühe, die Handlung zu erzählen, sei ihm erspart, denn es sei keine vorhanden. Er faßt die nackten Vorgänge in zwei Sätze zusammen und ruft aus: „Das ist die Idee, die Neuheit, die geniale Erfindung der Intrige, die ungemein scharfsinnige, an ganz frappanten Situationen so überschwenglich reiche Invention oder Inspiration der Handlung." Die Ausführung des Ganzen stehe dem matten und reizlosen Inhalt nicht nach. Es seien lauter Charaktere und Figuren, wie sie tausend- und aber tausendmal schon auf dem Theater gewesen seien, sie trügen kein Gepräge an sich, als das der Gemeinheit. Hatten Bauernfeld und die Seinen jede Berührung mit Saphir weit von sich gewiesen, so sagt er hier umgekehrt: „Wahrlich, wenn es einen Dichter gäbe, der so albern und so durchaus ohne Halt und Färbung wäre, wie dieser Dichter Morgenroth, er wäre gewiß ein guter, herzlicher, intimer Freund von allen schlechten Schau-, Trauer- und Lustspiel-Dichtern." Und nun fährt er fort: „Im ganzen Verlauf von den zwei ersten Akten findet sich nicht eine Spur von gesundem Witz, keine Laune, kein Funken Heiterkeit. Einige leere Donnerschläge, die wie hohle Winde hierhin, dorthin, bald dieses, bald jenes persiflieren oder persiflieren sollen, machen den ganzen Reiz aus. Derbheiten, wie sie unter gebildeten Menschen selbst in der Konversation mit Unwillen gehört werden, sind hier statt Stoff und Ausstattung eines Lustspiels gegeben... Ich frage das ganze gebildete Publikum, hat es in diesem Stücke ein einziges Element zu einem Lustspiele gefunden? In der Situation? In der Erfindung? In den Szenen? In dem Dialog? In der Entwicklung? Ist ein neuer Gedanke, ein überraschender Witz, eine, aber auch nur die kleinste geniale Wendung in dem Ganzen?! Heißt man das heutzutage ein Lustspiel? Eine solche Art, eine solche Weise, ein solcher Ton wirft sich zum Strafgericht über die Mißbräuche der Literatur auf! Ein solches Treiben will das Treiben anderer bemängeln? Ungeheure Ironie und unsterbliche Lächerlichkeit! Nein, gottlob, dahin ist es nicht gekommen." Der Erfolg sei nur scheinbar gewesen und ein Ergebnis der Tätigkeit „einer Art Clique". „Der feine Teil des Publikums schweigt und zuckt die Achsel." Am Schluß gibt er aber doch zu, wie schwer er sich getroffen fühle, und schwingt sich zu einer Selbstverteidigung auf: „Das ist eben der Segen des sittlich Schönen, daß es seine Jünger mit Freude durchbebt; das ist der Fluch

des geistig Verwerflichen, daß seine Verfechter bald mit sich selbst zerfallen! Ich, für meine Person, habe das Theater mit einem Trost verlassen, mir ist jetzt erst klar geworden, was ich für ein ungeheueres Talent bin! Wenn es so schwer ist, witzig zu sein; wenn es unmöglich ist, Lachen zu erregen, ohne zu persönlichen Beziehungen Anlaß zu geben, welch ein Genie muß ich sein! Denn ich rufe die ganze feine, gebildete, unterrichtete, vornehme und besonders die unbefangene Welt Wiens auf, mir zu gestehen, ob ich bei den öfteren Anlässen, wo es mir gelingt, sie herzlich lachen zu machen, ob ich mich je zu einer verletzenden Persönlichkeit, je zu einer Grobheit, je zu gemeinen Invektiven hinreißen ließ! Ob in meinen stundenlangen Vorlesungen je eine Stelle vorkommt, die irgendeinem Wesen auf der ganzen Welt weh tun, je nur verletzen könnte?! Und ich frage jeden Rechtlichdenkenden, an wem ist es nun, über das verwerfliche Treiben der Literatur den andern eine Vorlesung zu halten?"

Das war Saphirs letztes Wort über Bauernfeld in der Theaterzeitung. Die nächsten Neuheiten Bauernfelds („Die Kunstjünger" und „Das Tagebuch", 1. Dezember 1836, Nr. 241) besprach Meynert, nicht ohne einiges Lob. Am 1. Januar 1837 erschien die erste Nummer seiner neuen Zeitschrift „Der Humorist". Bauernfeld erzählt:[39]) „Saphir brauchte sich übrigens über sein einmaliges Spießrutenlaufen auf der Bühne kaum zu beklagen, denn er erhielt bald darauf mit Beihilfe seiner hohen Gönner die Bewilligung zur Herausgabe des ‚Humorist'. — Ich hätte ihm eigentlich das Blatt verschafft, versicherte mich Graf Sedlnitzky. Die erteilte Konzession sollte nämlich als eine Art Schmerzensgeld für meine theatralischen Angriffe gelten!"

In dieser Zeitschrift spielt sich die zweite, noch heftigere Phase des Kampfes ab, die ich an anderer Stelle verfolge.

[39]) Ges. Schriften III, 325.

Karl Gutzkow und Charlotte Birch-Pfeiffer.

Eine Abrechnung.

Von Alexander von Weilen.

In seinen „Rückblicken" hat Gutzkow auch seine Beziehungen zur Birch-Pfeiffer kurz gestreift. Dankbar gedenkt er der liebevollen Fürsorge, die sie dem jungen Literaten in München, auch persönlich während einer schweren Erkrankung, erwiesen,[1]) sowie ihres Vermittlungsversuches in seinem Verhältnisse zu Rosalie Scheidemantel,[2]) das später eintretende Zerwürfnis schreibt er dem Hasse zu, der eintrat, als auch er Bühnenerfolge errang „und in ihr und dem verbündeten Intendanten Küstner die Usurpatoren der königlichen Bühne Berlins sehen und fühlen lernen mußte".[3]) An kleineren Angriffen und Ausfällen läßt er es in den verschiedensten Schriften und Epigrammen nicht fehlen, besonders, nachdem sie mit der „Marquise von Villette" einen „vollständigen Sieg" über ihn erfochten,[4]) während er früher einmal bescheiden gesagt haben soll, ganz im Gegensatze zum übrigen jungen Deutschland, das mit Mundt von ihren Stücken als dem „häuslichen Heringssalat an der Wirtstafel der Bühne" sprach:[5]) „Lassen Sie uns von dieser Frau lernen, statt über sie zu schimpfen"[6]) und manche Züge ihres Wesens für seine Wally, die er in Schwalbach ansiedelte, wo er mit Frau Birch 1834 den Sommer am Spieltisch verbrachte, den die Freundin sehr liebte, verwertete, in dem „unaussprechlichen Reiz ihrer Natürlichkeit", ihren momentanen Impulsen, die sie ausrufen lassen: „Der

---

[1]) Vgl. auch Houben: Gutzkow-Funde, S. 20.

[2]) Vgl. oben S. 350.

[3]) Vgl. die Gutzkow-Ausgabe Houbens, Bd. 8, S. 201. Wehl: Das junge Deutschland, S. 194 usw.

[4]) S. Putlitz, Lebensbild, S. 40.

[5]) S. Wehl: Zeit und Menschen, Bd. 1, S. 72.

[6]) S. Sontag: Vom Nachtwächter zum türkischen Kaiser, Bd. 2, S. 21.

Augenblick ist der Urheber unserer Handlungen und die Vergeßlichkeit die Richterin derselben." Fand auch später wieder eine Versöhnung statt, das alte Verhältnis stellte sich doch nicht wieder her, und kurz vor ihrem Tode, 1865, schreibt sie in einem ungedruckten Briefe: „Was sagen Sie zu dem unglücklichen, verlorenen Gutzkow? Wäre er doch todt! Den hat das tolle, pflichtvergessene Weimaraner Treiben mit der Schillerstiftung verrückt gemacht", und auch er läßt es noch im „Dionysius Longinus" an einem Seitenhiebe gegen die „Grille", die „neue Gurli", wie er sie anderweitig nennt,[7]) nicht fehlen. Unbekannte Dokumente zur Entstehung und Begründung der Entzweiung liefern die beiden, im folgenden mit gütiger Erlaubnis der Frau Hermine Diemer, ihrer Enkelin, abgedruckten Briefe, die ich in ihrer, manchmal unzusammenhängenden, stilistischen Form belassen habe. Der Brief der Frau Birch-Pfeiffer ist nur Konzept und bricht jäh ab, er scheint niemals abgesendet worden zu sein, auch der vorangehende Brief Gutzkows dürfte vielleicht nicht vollständig erhalten sein.

Frankfurt, den 4. Mai 1844.

Charlotte Birch-Pfeiffer gehört nicht zu den Griseldis-Naturen. Die erste Probe erweckt in ihr den Zweifel, und bei der zweiten ist sie schon erlegen. Ich habe Sie, wie Sie von Beurmann[8]) gehört haben sollen, öffentlich meine Freundin genannt und wag' es kaum, Sie auch brieflich so zu nennen. Wie kann ich auch, da ich überall das Endresultat Ihrer Gedanken über mich zu hören bekomme. Sie haben über mich den Stab gebrochen, nennen mich, wenn von mir die Rede ist, falsch und treulos und so will und kann ich nichts thun, als wenigstens die Schuld, deren ich mir positiv gegen Sie bewußt bin, tilgen, und das will ich nun nicht länger anstehen lassen.

Man hatte Ihnen nach Hamburg über mich böse Dinge geschrieben. Was ich darauf zu sagen wußte, erfuhren Sie durch dritte Hand, durch einen Mund, der ausführen konnte, was ich nur allgemein anzudeuten Zeit hatte. Sie schrieben mir und diesen Brief habe ich nicht beantwortet.

Beantworten *wollen*, gewiß. Aber gerade, weil ich gründlich antworten wollte, weil es mir war, als müßt' ich beim Anfang

---

[7]) S. „Verirrungen der Dorfgeschichte" in der Gutzkow-Ausgabe von Gensel, Bd. 10, S. 154.

[8]) Redakteur in Frankfurt, s. Gutzkow-Ausgabe von Houben, Bd. 11, S. 165.

beginnen und beim Ende aufhören, weil ich Punkt für Punkt Ihres aus Theilnahme und Mißtrauen, Freundschaft und fast möcht' ich sagen Haß gemischten Briefes beleuchten und wie ich konnte widerlegen wollte, gerade deshalb kam ich nicht dazu. Eine Reise mit wechselndem Aufenthalte da und dort nahm mir die Muße, die ich bedurfte, um Alles das zu sagen, was ich sagen wollte, sagen mußte. Statt dessen hör' ich überall, in Berlin, in Hamburg, in Frankfurt, daß Sie schon geurtheilt haben und Ihrem Mißtrauen hätten Zaum und Zügel schießen lassen.

Sie sind aber nicht gerecht, liebe Birch, nicht gerecht gegen sich und gegen Andere. Billigkeit ist auch eine Gerechtigkeit gegen sich selbst. Sie wissen, wie unsere beiderseitige öffentliche Stellung ist. Wir stehen so dicht neben einander, daß eine Reibung unserer Interessen nicht ausbleiben kann; ja sind wir nicht Rivalen? Sie sagen vielleicht nein, und ich sage auch nein, aber die Bühne selbst mit ihrer praktischen Stellung, die Casse, um es rundweg zu sagen, die Interessen der Directionen machten uns zu Rivalen. Nun gesteh' ich, daß ich oft darüber habe lächeln müssen, daß ich, der ich mir bei meiner früheren oft verkehrten Polemik gewiß es nicht versagt hätte, gegen Sie zu polemisiren, mit Ihnen harmonisch gestimmt war und Ihrer nur in anerkennender Weise erwähnte. Erzürnen Sie sich über diese Wendung nicht! Ich will wahr sein und darf daher am wenigsten den Schein einer Unart fürchten. Ich besaß früher die Selbstüberwindung nicht, in Ihnen das zu schätzen, was ich schätze: ich würde gegen Sie geschrieben haben, wie ich's gegen Raupach tat. Ich thats nicht — und Sie müssen wissen, daß es die Zeiten waren, wo Pfefferrösel und Hinko Ihren Namen berühmt gemacht hatten, Stücke, auf die Sie bei allem Stolz, den Sie haben dürfen, bei allem Bewußtsein Ihrer reichen Gaben, nicht stolz sein dürfen, unbedingt nicht. Sie sehen, ich will nicht galant sein, sondern wahr. Also, ich schrieb nie gegen Sie, was ich doch zur Zeit des Pfefferrösels und Hinkos mußte, als Gutzkow (denn auch ich habe meinen Stolz) mußte. Im Gegentheil, ich habe schon vor zehn Jahren über Sie so geschrieben, wie Beurmann z. B. erst jetzt über Sie geschrieben haben soll. Jetzt nach zehn Jahren mag ich noch weniger gegen Sie sein. Ihr Talent hat sich bedeutender aufgeschwungen. Sie haben sich den Beifall selbst der Kenner erworben. Nun aber treten Prinzipienfragen ein, Sie selbst sind durch Ihre glänzenden Erfolge sehr empfindlich geworden; ich weiß, daß Sie fortwährend in Ihren mündlichen Aeußerungen gegen die jüngeren dramatischen Bestrebungen

polemisiren; es ist bei Gott nicht leicht, Ihrer wirklich eminent gewordenen Entfaltung auf der Bühne gegenüber als nach gleichem Ziele Ringender gleichgültig zu bleiben. Dennoch hab' ich nichts und nie etwas gegen Sie unternommen, was mich als einen neidisch und scheelsüchtig blickenden Rivalen darstellen könnte. Pfui über den, der Ihnen so etwas hat ins Ohr setzen können! Sollte mich das nicht unwirsch machen, wenn ich hören muß, daß Sie einen Preis von hundert Friedrichsd'or auszusetzen bereit sind „auf meine Entlarvung"? Nein, solche Ungerechtigkeit reizt, und ich gestehe, daß ich in dem Augenblick, als ich über die Stellung einiger Ihrer Dramen zur Tantièmenfrage[9]) schrieb, nicht ganz frei von dieser verletzten und ungerecht gekränkten Stimmung gewesen sein mag.[10])

Sie waren nun hier in Frankfurt und haben sich an Ort und Stelle überzeugen können, daß Ebner,[11]) weit entfernt von mir abzuhängen, sich etwas darauf einbildet, eine eigene Meinung zu haben. Beurmann freilich, der nichts zu thun hat, als einen Menschen gegen den andern zu verdächtigen — Beurmann wird freilich in seiner gewohnten, Ihnen vielleicht unbekannten Art, auch mich in den Strudel seiner Confusionen gezogen haben, mit seinen Wenngleichs und Obgleichs und Jenachdems und diesen tausend rückhaltigen Cachirungen einer ehrlichen und offenen Gesinnung. Doch ich bescheide mich, zu thun, wie ich thun würde, wenn ich des Diebstahls angeklagt würde. Ich würde nichts thun, als meine leeren Hände zeigen und sagen: Verurtheilt mich.

Ich meine, liebe Birch, Sie hätten seit Ihrem Aufenthalte in Hamburg über Vieles mich betreffend klarer werden müssen. Sie haben Verhältnisse kennen gelernt, in denen ich stehe, die Ihnen jetzt erklären müssen, warum ich in Zürich, in Wiesbaden, damals, als Sie über mich klagten, so zerstreut, so präokkupirt war. In Wiesbaden begegneten Sie mir in den Anlagen. Ich ging dort in den Alleen, um mich über einen schmerzlichen Abschied von einem Wesen, das Sie kennen gelernt haben, zu zerstreuen. Ich war sehr, sehr unglücklich, zerrissen über mein ganzes Leben, betrübt über meine traurigen Lebensbeziehungen, als Sie mir begegneten. Bitter replizirte ich, bitter nahm ich auf, was man behauptete, ich war

---

[9]) Aufsatz „Ueber Tantièmen" in Vermischte Schriften, Bd. 2.

[10]) Am Rande: „D a f ü r mußte es freilich einen Vorwand geben" (Birch-Pfeiffer).

[11]) Redakteur einer Frankfurter Korrespondenz, s. Gutzkows Werke, herausg. v. Houben, Bd. 12, S. 158.

tief, tief leidend und Alles schmerzte mich. Sie empfinden weich genug, um mich ganz zu verstehen und müssen mir's, wenn Sie gerecht sind, abbitten, daß sie mich seit jenem Begegnen in Wiesbaden nicht mehr haben recht leiden mögen. Sie glaubten, ich ging in der Allee, wo ich Ihnen plötzlich entgegentrat, um meine Toilette zu zeigen! — Großer Gott! — Ich war in einer Stimmung, die ich Ihnen nicht erklären, die ich wohl wegheucheln konnte, die mir aber ein Recht gab, mit düstrer Bitterkeit in eine Welt zu blicken, wo ich sie nicht suchen darf, und da, wo ich Rosen erwarten mußte, auf Dornen bettet.

Wem schreibe ich das? Ihnen! Es rührt mich zu Thränen, wenn ich denke, daß Sie es doch sein müssen, der ich von Dingen rede, die sonst von mir kein Mensch erfährt.[12]) Genug für heute! Ich wollte viel von meiner Reise, von Ihnen, von Berlin, und wieder von Ihnen sprechen, von Ihren Triumphen da und dort, wollte sogar fromme Wünsche äußern, Rathschläge ertheilen — ein andermal! Schreiben Sie mir nach diesem Briefe, immerhin, wenn Sie wollen, nicht. Lassen Sies, lassen Sies Monate, — es kommt doch wohl eine einsame Stimmung wieder, wo Sie sich besinnen: Wem müßtest Du schreiben? Dann, weiß ich, schreiben Sie mir, und sollte es auch erst nach einem Jahre sein, wo Sie Ihren ersten Urlaub am Züricher See zubringen. So ist's mir und ich fühle, ich täusche mich nicht.

Köln, 5. V. 44.

Charlotte Birch ist wohl eine Griseldis-Natur — sie ist zehn Proben nicht erlegen — die elfte erst warf sie nieder, sie ist eine Griseldis-Natur, denn sie kann auch reden wie diese, sobald sie das Spiel erkannte, das mit ihr getrieben worden. — Ich habe Sie in Wiesbaden nicht begriffen; von da an war mir der Gesichtspunkt verrückt, in dem Sie mir früher erschienen; ich konnte die Stellung nicht finden, in der mir wieder alles gerade, gesund, innerlich wahrhaftig erscheinen wollte. Sie waren ein Anderer, oder ich hatte die Fähigkeit verloren, Sie zu verstehen. Aber nicht die verborgenen Leiden und Liebesschmerzen, auf die Sie hindeuten als Entschuldigung Ihrer Bitterkeit, Ihrer despotischen Schroffheit und rücksichtslosen Kälte, mit der Sie mir damals wie ein schneidender Nachtwind entgegengetreten konnten mein Inneres so ganz zu-

[12]) Am Rande: Arme Therese B[acheracht], die Gutzkow später so schmählich verleugnete! (Birch-Pfeiffer).

sammenschnüren — es war das abscheuliche M i ß t r a u e n, das gewaltsame P r u n k e n mit Ihrem Unglauben, Ihren Zweifeln an aller Treue in der menschlichen Natur, also auch an mir, was mich verwirrte, empörte und mich endlich bis zu Thränen verwundete; Sie können sich des Augenblicks sehr wohl erinnern, wenn Sie nur wollen; Als ich Sie fragte: „Auch m i c h, auch mich halten Sie für falsch? meine Freundschaft für Verstellung, durch irgend ein egoistisches Interesse diktirt? — schwiegen Sie frostig und ich empfand in diesem selben Augenblicke, daß derjenige, der m i c h, die Offenheit und Wahrhaftigkeit selbst — für falsch und berechnend halten konnte —, unmöglich ein ehrliches Gefühl in sich tragen, unmöglich g u t sein könne, wie ich es bin! — Das habe ich Ihnen schon oft geschrieben und seit dieser Zeit wucherte der Samen emsig fort, den Sie s e l b s t in mein ehrliches Gemüth warfen! — Doch war dieses Mißtrauen ein meinem Wesen fremdes, eingedrungenes, störendes Gefühl — gegen das alles in mir ankämpfte — ich lechzte darnach Sie gerechtfertigt vor mir s e l b s t zu finden, und die beängstigende Last von mir abzuwälzen, die je mehr sie mich drückte und quälte, meine Seele je stärker in wahrem Zorn gegen Sie aufregte. So kam ich nach H a m b u r g. Ich müßte zehn Bogen voll schreiben, um zu sagen, w a s dort alles auf meinen Glauben an Sie einstürmte. Eine Stunde mit Theresen (deren Beziehungen zu Ihnen mir damals g a n z f r e m d waren, die ich für Ihre Freundin hielt, wie ich es war) reichte hin mich zur Gläubigen zu bekehren. — In jener Stimmung schrieb ich Ihnen: H a ß soll mein Brief enthalten haben. Haß? Ich habe noch niemand gehaßt, selbst S a p h i r[13]) nicht, ich muß dazu keine Fähigkeit in meiner einfältigen Schwabennatur haben. Sie sind ein Stümper in der Kenntniß des weiblichen Herzens, wenn Sie da Haß herauslesen! — Ich war auf dem besten Wege alles hinter mich zu werfen, was zwischen uns stand — ich, die Schwerverletzte, bot Ihnen zuvorkommend die Hand, Sie haben diese Hand zurückgestoßen, was lag Ihnen auch daran? — Sie haben sie es jetzt ja ausgesprochen, woran meine Seele n i e d a c h t e: Wir sind Rivalen! und es ist freilich bequemer einer Rivalin f e i n d l i c h als befreundet gegenüber zu stehen, das ist eine Wahrheit, die ich nachgerade zu begreifen anfange: Therese wollte es nicht glauben, daß Sie mir nicht eine Zeile auf ein s o l c h e s Entgegen-

---

[13]) Der sie immer aufs bitterste verhöhnte, vgl. Gutzkow-Ausgabe von Houben, Bd. 11, S. 103.

kommen geantwortet haben sollten: Zwischen meinem Brief und dem Antritt Ihrer Reise lag eine Zeit von fast drei Monaten. Wenn Sie antworten w o l l t e n — konnten Sie es. — Nie bin ich tiefer beleidigt worden, als durch Ihr Schweigen, — das hält mich aber nicht ab, Ihrem „Zopf und Schwert"[14]) gerecht zu sein und Lanzen für Sie zu brechen, was i c h wohl konnte, da ich noch immer keine Ahnung hatte, daß wir Rivalen sind! I c h habe, um Sie anzuerkennen, nie gegen meine Natur ankämpfen müssen, wie Sie mir gestehen, daß S i e es thaten, der Sie L u st hatten, gegen mich zu schreiben. I c h kenne nichts H a l b e s, ich war Ihnen g a n z ergeben, und so bedeckte ich vor mir selbst (wie viel mal vor Anderen!) was ich hier und da schwach in Ihren Arbeiten fand und vertrat es, so weit ich nur konnte, gegen Jeden, das kostete mich keine Ueberwindung, es war B e d ü r f n i ß meiner Freundschaft für Sie —. Es ist n i c h t w a h r, wenn Sie M e ck[15]) und B a i s o n[16]) sagten, daß i c h es bin, die über meine Stücke in der Theater-Chronik schreibt, für mich selbst habe ich nie die Feder gerührt, aber für S i e sehr oft! Offenheit gegen Offenheit, haben Sie mir das Eine gesagt, können Sie von mir auch das Andere hören. Als P f e f f e r r ö s l wie ein Lauffeuer durch Deutschland fuhr — schrieb man das Jahr 1828, damals, lieber Gutzkow, waren Sie noch ein ziemlich unbekannter junger Mann und hätten wohl dagegen schreiben, aber nichts dagegen thun können. L u d w i g R o b e r t war damals noch eine Autorität, d e r hatte darüber gesagt, was nachhallte, und unterstützt durch die Vox populi fortwirkte eine lange Zeit g e g e n a l l e s, was die Gegner der damals jungen, harmlosen, mit sich und den Menschen im Frieden lebenden Frau an den Kopf schleuderten! — O ja — ich bin stolz auf „Pfefferrösl", denn i c h habe diese neue Bahn gebrochen, auf der Andere fortschreitend die f r a n z ö s i s c h e n S c h a u e r st ü ck e von den deutschen Bühnen jagten, es war etwas Nationales, etwas Volkstümliches, was ich anregte — und darum, wenn es auch in Ihren Augen ein schwaches Stück sein mag, bin ich d o c h stolz darauf, stolzer als auf a l l e s, was ich nachher schrieb, und gerade S i e, der Sie das Bedürfnis, unsere Bühne zu v e r d e u t s c h e n, so tief empfinden, mußten das fühlen. Daß ich „H i n k o" für eine jämmerliche Komödie halte, w i s s e n Sie, Sie wissen also auch, daß ich d a r a u f nicht stolz sein kann! Im Jahre

[14]) Vgl. Houben: Emil Devrient, S. 236.
[15]) Direktor des Frankfurter Theaters.
[16]) Schauspieler.

28 wußten Sie noch blutwenig von den eigentlichen Erfordernissen der Bühne, Sie sagten mir im Jahre 33 ja selbst, Sie müßten noch nicht einmal die Darstellung mit Sicherheit zu beurtheilen. — Jetzt wissen Sie Stücke und Künstler zu schaffen — aber schwerlich ist in Ihrer Erinnerung noch eine Spur des Gemüths geblieben, aus dem Sie damals Stücke und Menschen beurteilten; Sie haben die Höhe, auf die sich Ihr Geist schwang, auf Kosten jenes Herzens erklommen, das mir einst so nahe stand. Was soll ich hinter dem Berge halten, nach schonenden Worten suchen — ich sage Ihnen, wie mir zu Muthe ist. Sie haben mich dazu herausgefordert. Wie wir jetzt stehen, muß gesprochen werden, ernst und erschöpfend, und wenn Sie in nichts geneigt sind, mir Gerechtigkeit widerfahren zu lassen — darin müssen Sie es zugestehen, daß ich keine diplomatischen Schleichwege kenne, daß ich offen und ehrlich zu allen Zeiten war und es bleiben werde. — Was hat man Ihnen vorgefaselt, ich hätte gesagt: 100 Louisd'or gäbe ich darum, Sie zu entlarven? Man sagte mir: Sie wären der Veranlasser, daß jene infamirende Anekdote in die Kölner Zeitung und in andere Blätter überging, Sie hätten sie dahin eingesandt. Darauf sagte ich: 100 Louisd'or wollte ich darum geben, wenn ich wüßte, daß das wahr und möglich ist!! C'est le ton qui fait la music (!)! Heute würde ich nicht mehr 100 Louisd'or dran wenden, ich bin kühler geworden. Schmähliche Lüge ist es, wenn man Ihnen sagt, daß ich fortwährend in mündlichen Aeußerungen gegen die jungen dramatischen Bestrebungen polemisire. O, ich kenne diese Ausbreiter, ich kenne sie sehr genau! Ich achte jedes Streben, wenn es etwas Gutes bezweckt — ich bin keine Närrin und müßte mich vor mir selbst schämen, wenn ich mich nicht freute, sobald etwas Gutes für die Bühne geschieht; ich bin nicht Schriftstellerin allein, ich bin Darstellerin, ich kranke nicht an dem Ehrgeiz, eine alleinstehende Größe werden oder repräsentiren zu wollen; ich gehe meinen Weg und lasse Jeden den Seinen gehen. Im Gegentheil habe ich stets für die Bestrebungen der jungen Literatur gesprochen, das heißt, in so weit sie sich auf das Erzeugen guter Dramen bezieht, ich bin stets bereit, zu entschuldigen, wo der Mangel an Bühnenkenntniß hier und dort ein schönes Werk verhindert, populär zu werden. Aber gegen die Bestrebungen dieser jungen Literatur, in allen existirenden Blättern auf jede existirende Weise mich zu bekämpfen, die kleinliche Angst, die fieberhafte Wuth jenes jungen Deutschland, mich zu untergraben, diese ohnmächtigen, durch 16 Jahre erfolglosen

Bestrebungen, die mich auf die deutsche Bühne nur immer fester stellten, ja gegen diese äußere ich mich, diese verachte ich, finde ich erbärmlich, und autorisire Jeden, der Lust dazu hat, das drucken zu lassen. — Wie sollte ich mich gegen die auflehnen, die ja auch etwas Tüchtiges schaffen wollen und können? Ich habe nicht die Tendenz, für die Unsterblichkeit zu arbeiten, ich will nicht meine Zeit überleben, ich habe zu viel gesunde Vernunft, um nicht zu wissen, daß dazu meine Fittiche zu kurz, meine Kräfte zu schwach sind! Ich müßte toll geworden sein, wenn ich der Reformer, der Messias des gesunkenen Dramas werden wollte! Wenn der kommt, will ich ihn freudig begrüßen und auf dem Lorbeer ausruhen, den ich der Armuth meiner Zeit, nicht meinem eigenen Reichthum verdanke. Ich will nichts, als was ich kann, der deutschen Bühne nützliche und brauchbare Stücke liefern, die sie in den Stand setzen, zu warten, bis die Dramen höherer Gattung kommen, deren, wie Sie selbst mir zugestehen werden, jetzt nur wenige erscheinen, die allein unmöglich ein Repertoire füllen und erhalten können! — Warum denn laßt Ihr mich nicht meinen Weg, anspruchslos, wie ich es thue, gehen, und geht den Euren? Ich will meine unabhängige Zukunft — ihr wollt es auch — warum sollten wir sie nicht Alle erstreben können — muß denn durchaus Einer vernichtet werden, damit der Andere auf seinen Trümmern triumphire? Warum wehren Sie sich so sehr gegen die Tantièmen — Sie, der Sie mein Freund sein wollen — ist das vielleicht ein Zeichen nobler Freundschaft, daß Sie sich im Voraus mühen, mir das streitig zu machen, dessen Sie sich selbst so gern erfreuten? Wenn Sie Luft zum Atmen haben, warum wollen Sie dieselbe Luft einem Andern entziehen, der Ihnen nichts von Ihrem Atem nimmt, wenn er auch atmet. Ist das eines Dichters würdig? — Wer sagt Ihnen denn, ob ich überall die Tantième will? — Sehen Sie zu, ob Sie sich besser dabei befinden werden als bisher — ich war sehr zufrieden mit dem, was ich auch ohne Tantième errang. — Ich habe Ihren Aufsatz nicht gelesen — von Köln aus schrieb man mir ganz empört darüber.[17]) Ich fragte Beurmann (dem Sie sehr Unrecht thun), er gab mir den Aufsatz nicht, trotz meines Bittens, er hetzte auch nicht — nein, im Gegentheil, ermahnte er mich zur Ruhe, suchte meine Heftigkeit zu bekämpfen und ärgerte sich, daß ich nicht zu beruhigen war. Er konnte nicht begreifen, warum ich so tief verletzt war, wie sollte er

[17]) „Frau Birch-Pfeiffer und ihre Musketiere."

auch? — Man schrieb und sagte mir, und von allen Seiten kam es mir zu, daß Sie mit einer solch vornehmen Herablassung, so mitleidig, mit solch beleidigender Duldsamkeit und Protektionsmiene von mir in diesem Aufsatz sprachen, daß er Jeden, der es ehrlich mit mir meine, nicht einen Augenblick im Zweifel über Ihre wahre Tendenz dabei lassen kann. Auch gehabten Sie sich gerade so, als hätte ich nie ein Originalstück geschrieben und vergaßen ganz, daß ich die Verfasserin von „Rubens", „Günstlinge", „Mutter und Sohn" 2c. sei.[18]) — Gott weiß, ich bin nicht eitel auf meine Erfolge, ich finde sie auch nicht eminent, als Sie sie finden, materiell, ja — aber mein Charakter ist zu sehr gefestigt durch Jahre der Prüfung, um sich noch zu ändern, das hat nie Einfluß auf mich gehabt; wie sollte ich nun durch diese Erfolge so leicht verletzlich, so empfindlich geworden sein, wie Sie es mir Schuld geben? — Aber was Sie thaten, ist allerdings geeignet, zu verletzen, nicht daß es geschah, hat mich empfindlich getroffen, daß es durch Sie geschah, der Sie wenige Wochen vorher an Theresen (die mir den Theil Ihres Briefes kopirte) so schrieben, wie Sie schrieben, und dann so handeln konnten, wie Sie gehandelt haben — oh — wenn ich fähig wäre, aus rein egoistischer Feigheit eine solche Verletzung zu verbergen, da auch nur Freundschaft zu heucheln, die mit Gewalt getödtet ist — so müßte ich mich selbst verachten. — Was ich sagte, sagte ich Leuten, die es Ihnen wiedersagen sollten, wären Sie zugegen gewesen, hätte ich es Ihnen selbst gesagt! Ich gehe mit offenem Visier in den Kampf, ich kenne es nicht, aus dem Hinterhalt zu verwunden. — Welch ein Grund konnte Sie bestimmen, Baison gegen mich aufzuhetzen? Thut das ein Freund, was Sie thaten? Baison erzählte mir, Sie hätten ihm eines Tages gesagt, ob er denn nicht bemerke, daß er seit einem halben Jahre beständig in der Theater-Chronik angegriffen, heimlich verfolgt werde. Da stehe, wieder von Hamburg aus: nur Hendrichs und Devrient könnten die Rolle in Mutter und Sohn spielen,[19]) das sei von mir, alle diese Aufsätze schmiere ich zusammen, es sei immer dasselbe, Sie kennten schon meine Feder 2c. 2c. Dasselbe sagten Sie Meck auch, der es auf Baisons Aufforderung bestätigte, aber beifügte: Warum sagen Sie das der Doktorin, von mir hätte sie es nicht erfahren — und Sie,

[18]) Vgl. den Brief an Emil Devrient bei Houben, S. 244.

[19]) Vgl. den Brief an Emil Devrient vom 1. I. 44 bei Houben, Emil Devrient, S. 243.

der Sie wissen, daß jeder Kaufmann seine Waare lobt, der ganz in demselben Fall ist wie ich, Sie beschuldigen mich, daß ich das Alles schreibe, und wer schreibt denn über Ihre Stücke immer dasselbe — soll ich Sie nicht auch beschuldigen und thäte ich Ihnen nicht gewiß Unrecht? — O, das ist abscheulich, solche Dinge von Ihnen zu erleben, dessen Charakter so ganz anders in meiner Erinnerung stand! Und da soll ich noch glauben, noch nicht zweifeln — Sie noch als Freund in der Seele hegen? — Nein! Ich habe keinen Glauben mehr und keine Zweifel! — Eines nur haben Sie mir klar gemacht, das bis jetzt zu erkennen ich zu bescheiden oder zu dumm war. Ich bin Ihnen zu bedeutend, ich bin Ihnen feindlich geworden durch meine Stellung im deutschen Repertoir — ich habe mich zu Ihrer Rivalin!! erhoben! Bis jetzt standen Sie mir so hoch, daß ich, auch selbst wo Sie aus Mangel an Bühnenkenntniß scheiterten — Sie weit über mir erblickte, denn wo fand ich in mir Ihren scharfen, sondernden Geist, Ihren feinen Dialog, Ihre oft geniale Charakteristik — kurz, Alles das, was den Geist des Mannes über den der Frau stellt, deren Genie in der Phantasie liegt, nicht in dem Verstand. Ich glaubte mich nur durch diese Phantasie und meine Bühnenkenntniß bevorzugt — daher kam mir nie ein Gedanke, mit Ihnen rivalisiren zu wollen, unsere Fähigkeiten schienen mir so schroff geschieden, unsere Bahnen schienen mir so unverkennbar, so bestimmt bezeichnet, daß es mir wie Narrheit geklungen hätte, wenn mir Jemand sagte: Sie rivalisiren mit Gutzkow. — Jetzt habe ich neuen Sporn bekommen, der mich blutig verwundet, aber mächtig aufgestachelt hat! Ich blute noch, werde nie von der Wunde genesen, darauf kenne ich mich; aber Leid soll mir zum Heile werden. Keine Prinzipienfrage soll Sie mehr zwingen, die Freundin Ihrer kranken, ungelenken Jugend, die in Ihnen stets etwas Großes sah, aufzuopfern (ich hätte Sie keiner Frage hingegeben, wäre sie auch besserer Natur gewesen als diese!) Ich will Ihnen so viel Originalwerke entgegenstellen, daß Sie bald über das Prinzip im Reinen sein und die Frage gelöst sehen sollen, ob ich auch bei der Tantième hoffähig und zulässig sei. Ein Originalwerk ist mir leichter als die Bearbeitung eines Romans und — bei Gott, es ist eine Kunst, einen solchen zu benützen, und ihn mit eigener Erfindung bereichert, klar, genußvoll zu machen! Ich will einmal versuchen, ob ich es dahin bringe, Ihnen das Erröthen zu ersparen, wenn Sie sich bekennen, daß Sie mich als Rivalin bekämpfen. Schaffe ich dann etwas Gutes, nun, so werde ich Ihnen auch einmal

etwas zu verdanken haben, da es Ihr Werk sein wird. Ich schwöre den Roman nicht ab, ich müßte ein Thor sein, aber demnächst sollen Originalstücke erscheinen. Ich hoffe aber, Sie werden frei benützte Anekdoten und historische Stoffe doch wohl für Originalien passiren lassen? Wenn ich schon in das Stadium übergegangen wäre, daß mich eine Versicherung von Ihrer Hand zu Thränen rühren könnte — so hätte es auch mich erschüttern können, daß Sie mit mir über Dinge sprechen, die nie Ihre Lippe und Ihre Feder in Bewegung setzen sollten, daß ich aber, die Sie so ungroßmüthig mißhandelten, daß ich es bin, der Sie ein so unumschränktes Streben und fast gezwungen zeigen, und die Sie doch dessen sehr würdig halten müssen, daß Sie das wagen. Also bin ich doch ein Weib edlerer Gattung? also reizte Sie doch eine großartige Seite meines Wesens? — und das kann Ihnen nicht so viele Rücksicht für mich einflößen, daß Sie Ihr epigrammatisches Naturell zügelten, um mich nicht zu erniedrigen? — Von Ihnen habe ich ja nun den wahren Standpunkt Ihres Verhältnisses zu Theresen — ich hatte Vieles hören müssen, und zwar in der höchsten Gesellschaft dort, wogegen ich mich mit aller Macht meiner Ueberzeugung auflehnte —[20]) [ich glaube von Theresen keine Gemeinheit, ich halte sie aller Raserei einer glühenden Leidenschaft fähig, niemals einer Niedrigkeit. Ich warf die fabelhaften Geschichten, die man mir erzählte, in welchen Sie und Therese eine abscheuliche Rolle spielten, zu den Calumnien, die diese Frau lawinengleich überstürzen, und verachtete das elende Begeifern. Therese ist eine ungewöhnliche, großartige Natur, sie ist ein emancipirtes Weib, und das verträgt die Gesellschaft so wenig als kleine Geister George Sand ertragen lernen. Und vollends die Hamburger Gesellschaft. Theresens Augen flößen mir mehr Glauben in die Noblesse ihrer Seele ein, als Folianten, die gegen sie gedruckt würden, mir Zweifel erwecken könnten. Daß Sie aber so mit ihr stehen, wie Sie nach Ihrem Briefe und dem, was man in Frankfurt erzählt, stehen müssen, wußte ich nicht] es vor Ihnen verleugnet, mir dies selbst zu sagen! — Ob Sie das durften, weiß ich nicht — und kühn und mich ehrend ist es jeden Falls. Daß Sie da lieben, anbeten, vergöttern, begreife ich, — daß Sie aber den Mut haben, die Komödie einer guten spießbürgerlichen Ehe fortzuspielen, — das bewundere ich und sehe ein, daß Sie bei alledem schwer leiden. Warum ich aber in diesen Beziehungen eine Ent-

---

[20]) [ ] durchstrichen.

schuldigung finden soll für die Perfidie, mit der Sie meine treue Anhänglichkeit lohnten — das, ich gestehe, kann ich nicht fassen. Vielleicht wird mir das später klar — in Monden, in Jahren — jetzt ist es mir noch sehr dunkel und eben, weil ich gerecht bin, gerecht gegen mich und andere, weil ich finde, daß Billigkeit auch Gerechtigkeit gegen sich selbst ist, weil ich mir selbst mein Betragen gegen Sie, wie das Ihre gegen mich nie verzeihen, es nie entschuldigen würde und könnte — so müssen Sie billig genug sein, um meine Empfindlichkeit gegen Sie gerecht zu finden. Zur Heuchlerin kann ich nie gemacht werden, aber böse — das fühle ich, denn die Rinde, die man um mein einst wahrhaft gutes Herz gelegt hat, scheint mir von all den erlittenen Kränkungen verhärtet, sie will sich nicht wieder lösen lassen.[21]) [Ich fange an zu begreifen, daß Birch vollständig Recht hatte, wenn er oft sagte: die Seelengüte ist keine Tugend, sie ist eine große Schwäche deines sonst starken Charakters, sie macht dich zum Spielballe eines Jeden, der ohne Herz sich dieser Blöße deines Wesens zu bemächtigen weiß.]

[21]) [ ] durchstrichen.

Aus Friedrich Haases Künstlerjugend.

Von Heinrich Stümcke.

Ein königlicher Handbrief oder Ursachen und Wirkungen, Lustspiel in 2 — Jahren", hat Friedrich Haase, als der Siebzigjährige in seinem Erinnerungsbuche: „Was ich erlebte" (1896) Rückschau auf seine Künstlerlaufbahn hielt, scherzend seine Weimarer Lehrjahre betitelt. Dem zwanzigjährigen jungen Berliner, der von keinem Geringeren als Ludwig Tieck in die Geheimnisse der Bühnenkunst eingeweiht und als Sohn eines langjährigen treuen Kammerdieners Friedrich Wilhelms IV. von seinem königlichen Paten mit einem Empfehlungsschreiben an den Großherzog von Weimar ausgerüstet worden war, hatte sich die Pforte des klassischen Musentempels bereitwillig geöffnet. Friedrich Haase hat in der erwähnten Rückschau auf sein Leben ein paar Bruchstücke aus seinem Weimarer Tagebuch von 1846 mitgeteilt. Ein weit vollständigeres und lebendigeres Bild seiner Künstleranfänge bieten jedoch die Briefe, die er damals aus Weimar an die Eltern gerichtet hat. Ein freundliches Schicksal hat die zierlich beschriebenen Blätter lange Jahrzehnte hindurch vor der Vernichtung bewahrt; 1911 hat sie des Künstlers zweite, langjährige treue Lebensgefährtin — Elise Haase-Schönhoff — kurz vor ihrem Hinscheiden als wertvolles Vermächtnis in meine Hände gelegt. Nachdem ich zu Haases 90. Geburtstag einige Proben daraus mitgeteilt, gelangen die Schreiben an dieser Stelle mit unwesentlichen Kürzungen, insbesondere unter Fortfall der sich meist gleichbleibenden Grüße und Höflichkeitsformeln, zum erstenmal zum Abdruck.

Am 18. Juni 1845 hatte Haase als Herr von Malesherbes in Kotzebues Lustspiel auf der Bühne des kleinen Gesellschaftstheaters „Urania" in Berlin zum erstenmal im Rampenlicht gestanden und nach seiner Aussage gut abgeschnitten, aber bei späteren Versuchen auf der Liebhaberbühne sich namentlich durch häufiges Versprechen nicht gerade mit Ruhm bedeckt. Kein Wunder, daß der Jüngling vom Lampenfieber tüchtig geschüttelt wurde, als er genau sieben Monate später, am

18. Januar 1846, in den Rollen des armen Poeten Lorenz Kindlein von Kotzebue und des Magisters Lassenius in einer Posse von Theodor Hell zum erstenmal die Weimarer Hofbühne und damit überhaupt die Bretter eines öffentlichen Theaters betrat. Dieser erste Versuch ließ nach Haases eigener ironischer Schilderung manches zu wünschen übrig, aber mit überraschender Schnelligkeit und Anpassungsfähigkeit fand sich der junge Künstler bald in die verschiedenartigsten Aufgaben hinein. In „Wolffs Almanach für Freunde der Schauspielkunst auf das Jahr 1846" wird er als Darsteller komischer und Charakterrollen verzeichnet. Es nimmt daher wunder, daß ihm auch die Rolle des Melchthal in „Wilhelm Tell" zum Studium übergeben wurde; vermutlich zu seinem Glück ist er nicht dazu gekommen, sie zu spielen, ebensowenig wie damals zum Shylock und Dorfrichter Adam, für die trotz Tiecks Unterweisung die Kraft des Zwanzigjährigen schwerlich ausgereicht hätte. Haase selbst beklagt sich in seinen Erinnerungen bitter, daß „die Spekulation der Bühnenvorstände seine Wünsche bezüglich Shakespearerollen beharrlich abgelehnt habe, bis der Glaube an ihn dafür beim Publikum einschlief", obgleich der Kredit seines Namens nach seiner Meinung ursprünglich sich lediglich auf der Basis des klassischen Repertoires, insbesondere Shakespeares, vollzogen hat. Freilich hören wir ihn bereits im Februar 1846 von einer jener Marquis-Rollen schwärmen, die als sogenannte Haase-Rollen vorbildlich geworden sind und seinen Namen in der Theatergeschichte fortleben lassen. Mit noch größerem Recht durfte der junge Künstler damals stolz von seinem Erfolge als Oberst Buttler berichten. Hier bot sich ihm zum erstenmal eine jener großen klassischen Charakterrollen, die er in den ersten beiden Jahrzehnten seiner Laufbahn gleichfalls mit besonderer Vorliebe spielte. Man ersieht aus seiner brieflichen Schilderung, wie sorgfältig er sich in der Weise Seydelmanns, der ihm neben Garrick stets als Muster vorschwebte, auf seine Aufgaben vorbereitete und wie die Fähigkeit kritischer Beobachtung sich erfreulich bei dem Zwanzigjährigen entwickelte. In der Beteuerung der Gefühle der Freundschaft und kindlichen Liebe borgt der Jüngling gern die überschwänglichen Töne des verflossenen Zeitalters der Empfindsamkeit von Werther und Siegwart und vergießt süße Thränen der Rührung und Dankbarkeit. Anderseits zeugt es von seiner gesunden Anlage und natürlichen Entfaltung, daß er seiner ersten Erfolge als jugendlicher Komiker mit so ungeschminkter burschikoser Frische gedenkt. Namentlich in der Rolle des Maurerpoliers Kluck in Angelys

damals beliebter Handwerkerposse konnte der Jüngling alles, was ihm von Berliner Mutterwitz und Berliner Schusterbubenhumor im Blute lag und in der Erinnerung haftete, in froher Ulkstimmung zu der gewünschten zwerchfellerschütternden Wirkung bringen. — Daß der im Schlosse geborene Sohn des königlichen Kammerdieners mit besonderer Befriedigung den Applaus des Großherzogs Friedrich und des Erbgroßherzogs Karl Alexander vernimmt und gern zum ersten Rang aufschaut, wurde von den Lesern, für die diese brieflichen Schilderungen bestimmt waren, wohl als selbstverständlich empfunden. Auch der Intendant und Oberhofmeister, Freiherr von Spiegel, benutzte gern jede Gelegenheit, Haase zu fördern, und hätte, wie man nicht ohne Ueberraschung vernimmt, einmal beinahe einen Opernsänger aus ihm gemacht, da die hübsche Stimme des jungen Mannes beim Vortrag des Reiterliedes in „Wallensteins Lager" angenehm aufgefallen war.

Von den Bühnengrößen, auf denen noch Goethes Auge geweilt, ragten August Durand (seit 1812) und Eduard Genast (seit 1814) in Haases Künstleranfänge herüber. Er gibt in seinen Erinnerungen den beiden Greisen das Zeugnis, daß sie sich ehrlich, aber erfolglos für ihn verwendet hätten. Das in Weimar herrschende Rollenmonopol habe ihm im Wege gestanden, eine Behauptung, die sich mit der brieflichen Schilderung seiner vielseitigen Beschäftigung nicht recht deckt. Wenn er bereits im Juli 1847 seine Bühnentätigkeit in Weimar beendete, so war nicht mangelnde Beschäftigung, sondern die zu kärgliche Entlohnung der Grund. Baron Spiegel, der zu jener Zeit von der Leitung der Hofbühne zurücktrat, hatte dem jungen Künstler auf seine Bitte, seine Bezüge um 100 Taler jährlich zu erhöhen, wohlwollende Berücksichtigung zugesagt. Die Bitte war auch nicht unbescheiden, da Haase bis Oktober 1846 als Volontär ohne Gage gespielt hatte. Der neue Intendant, Herr von Ziegesar, erklärte sich jedoch außerstande, Haases Wunsch an höchster Stelle zu vertreten; ja, es scheint, daß auch über seinem Haupt das Damoklesschwert der Kündigung, das auf manche Häupter des damaligen Personals der Hofbühne herabfiel, geschwebt hat. So zog Haase es vor, selber um seine Entlassung einzukommen und sein Glück an anderer Stelle zu versuchen.

I.

Weimar, den 27ten Feb. 1846.

Geliebter Vater!

Daß ich so lange geschwiegen habe, wirst Du und die lieben Meinigen wahrscheinlich sehr unrecht gefunden haben, aber ich habe

in der That jetzt so viel zu lernen, daß ich zuweilen meinen Kopf anfasse, ob ich ihn auch noch nicht verloren habe. Vergangenen Sonnabend sollte die „Marquise"[1]) sein, wurde aber wegen Krankheit des ersten Liebhabers, Herrn Winterberger,[2]) auf zukünftigen Sonnabend verlegt, wo ich jedoch schon wieder bescheidene Zweifel erhebe, ob sie dann gegeben werden kann, da Herr W. noch sehr unwohl ist, und an einem Halsübel leidet. Inzwischen habe ich den Hofmeister[3]) und den Marquis v. Chateauneuf[4]) wieder gespielt, und ich fühle auch schon, daß ich an Routine gewinne, was mir bei den Rollen, die ich für die nächste Zeit in der Perspective habe, sehr zu Nutzen kommen wird. Die Marquise wird offenbar wieder in's Unabsehbare abgedroschen werden, wobei ich natürlicher Weise immer mit mimen muß. In der nächsten Woche spiele ich den Elias Krumm,[5]) und den Marquis de la Gaillardière in der schönen Müllerin,[6]) eine göttliche alte Charakterrolle, worauf ich mich enorm freue. Der alte Narr ist nämlich ein lüsterner, knickbeiniger Geck, der noch immer jung sein will und das Podagra dabei hat, wodurch höchst ergötzliche Situationen herbeigeführt werden. Für die Marquise ist mir ein ganz neues dunkelgrünsammtnes Kostüm gemacht worden, was sehr gut kleidet. Hoffentlich wird der gute Winterberger bald gesund, dann kommt augenblicklich der Shylock an die Reihe, weil der (W.) den Bassanio spielt. Ich kann Dir gar nicht beschreiben, was mir das Theaterleben für Freude und Vergnügen bereitet. Die Schauspieler stehen auf der höchsten Stufe der Achtung beim Publikum, und so finde ich auch auf dieser Seite keinen Anstoß, was etwa meine Empfindlichkeit reizen könnte. Der alte Großherzog ist ganz in demselben Grade Theaterenthusiast wie der hochselige König[7]) von Potsdam, und klatscht immer, als wenn er honorirter Claqueur wäre. Auf ausdrücklichen Befehl des Erbgroßherzogs wird der zerbrochene Krug mit Riesenschritten einstudiert, weil er ihn sehen will, auch gut für mich, da ich den Adam habe. Ueber Beschäftigung kann ich gar nicht klagen, denn ich bekomme jede Rolle, die ich spielen will,

---

[1]) Marquise von Villette, von Ch. Birch-Pfeiffer.
[2]) Bis 1859 in Weimar.
[3]) Lustspiel von Hell.
[4]) Im Lustspiel nach dem Franz. „Voltaires Ferien" von Herrmann.
[5]) Kandidat in Kotzebues Lustspiel „Der gerade Weg der beste".
[6]) Lustspiel von Louis Schneider.
[7]) Friedrich Wilhelm III.

und Durand protegirt mich auf alle mögliche Weise ... Vor einigen Tagen habe ich zum erstenmale einen ganzen Tag lang — Heimweh gehabt und wie ein kleines Kind geplärrt, es ist jedoch jetzt vorüber, und ich arbeite mit erneuten Kräften. Die Zeit vergeht sehr schnell, denn es ist hier das schönste Wetter von der Welt, wie Sommer möchte man sagen; jetzt finde ich es hier schon reizend, denn die Spaziergänge im Park sind mit denen in Sanssouci zu vergleichen, nur daß man es hier ganz in der Stadt hat. — Liszt[8]) ist jetzt hier und giebt Concerte, weshalb einige Tage kein Theater war. Man erwartet hier allgemein die Prinzeß v. Preußen,[9]) und fragt auch sehr oft, ob ich nicht wüßte, wann sie käme; wenn Du etwas Näheres weißt, so schreibe es mir doch, ebenso die Wahrheit von den verschiedenen Gerüchten über unsern König, daß man z. B. einen Versuch gemacht hätte, ihn zu vergiften ꝛc. Das Volk hier ist ganz verrückt. Ach, wie freue ich mich, wenn ich erst wieder mündlich mit Dir und den lieben Meinigen reden kann, und mein volles Herz vor euch ausschütten darf; die Zeit wird auch kommen, denn im Juli sind die 2 monatlichen Theaterferien. — Gar viel hätte ich noch zu fragen und schreiben, will es mir aber zum nächstenmale aufsparen ... Küsse die liebe gute Mama und meine Geschwister und vergiß nicht

Deinen Sohn

Fritz.

II.

Weimar, den 10ten März 1846.

Geliebter Vater!

Täglich habe ich eine Antwort von Hause erwartet, aber vergebens. Was soll ich davon denken? Bist Du etwa nicht wohl, oder ist ein anderer Grund vorhanden? Ich kann Dir sagen, daß das recht schön ist, wenn Du mir schreibst, ich solle nicht auf alle meine Briefe Antwort erwarten, daß es aber doch für mich ganz sonderbar ist, wenn ich so lange gar keine Sylbe höre. Ich werde dann immer trübe gestimmt, was sich auch oft meinem Spiele mittheilt, was mir gar nicht lieb ist, da ich vornehmlich in der letzten Zeit viel im Lustspiel zu tun hatte. — Gestern, am 9ten März, habe ich den

---

[8]) Liszt weilte seit 1842 als „Hofkapellmeister in außerordentlichen Diensten“ alljährlich einige Zeit in Weimar.

[9]) Die spätere Kaiserin Augusta.

Marquis de la Gaillardière in: die schöne Müllerin gespielt, und habe in dem einaktigen Stück 3mal starken Applaus bekommen, was hier in Weimar sehr viel sagen will, denn das Publikum amüsiert sich wohl recht sehr, lobt auch sehr, aber wenn es an's Klatschen geht, so genirt sich einer vor dem andern. Der Hauptklaqueur ist der alte Großherzog, der mehr wie zu viel applaudiert. Etwas freut mich namentlich immer, daß der Applaus, den ich erhalte, immer von dem ersten Rang herunterkommt, und sich dann verbreitet. Vor einigen Tagen war ich in einer öffentlichen Gesellschaft, wo der Erbgroßherzog der Ehre halber auch geladen war. Bei seinem Eintritte bemerkte er mich und grüßte huldreichst. Die Gesellschaft verteilte sich in verschiedene Zimmer, und [ich] begab mich in ein entferntes Zimmer, um mich mit einem jungen Mann zu unterhalten. Plötzlich erscheint sehr eilig der Adjutant des Erbgroßherzogs und sagt mir, daß die königliche Hoheit mich zu sprechen wünschten. Ich eile in das Zimmer, wo der Adel sich befand, und sehe, wie der Herzog schon auf mich wartet. Mit der liebenswürdigsten Art befragte er mich über Ludwig Tieck, erbat sich eine kurze Charakteristik von mir und bedauerte nur, ihn nie lesen gehört zu haben; dann kamen wir auf Shakespeare zu sprechen und auf die in ihrer Art genialen Auffassungen des Shakespeareschen Charakters des Herrn Hoppe,[10]) und er entließ mich mit der Eloge, daß er sich ungemein auf die Vorstellung des Kaufmann von Venedig freue, wo ich ihm Gelegenheit geben würde, sich an der Auffassung eines Shakespeareschen Charakters nach Tieck erfreuen zu können. Den andern Tag begegnete ich ihm wieder im Schloßpark, wo er mit seiner Frau Gemahlin spazieren ging und wieder einige Worte mit mir sprach, und den dritten Tag wußte diese Geschichte ganz Weimar... Ich habe schon ein ziemliches Paquet Theaterzettel von den Tagen, wo ich gespielt habe, die ich alle sammle und in den Ferien mitbringe;[11]) des Spaßes halber schicke ich Dir ein Stückchen vom gestrigen Zettel mit, weil er mir grade vor Augen lag. Gastrollen sind mir von Erfurt aus angeboten worden, pro Abend 4 Frd'r, mußte sie aber ablehnen, weil es mir der Obermarschall nicht erlaubte, da das Repertoire für

[10]) Franz Hoppé, 1810—1849, seit 1844 am Berliner Kgl. Schauspielhause als Charakterspieler.

[11]) Haases 52 Hefte umfassende Sammlung der Theaterzettel seines Auftretens von 1846—1896 ging durch seine letztwillige Verfügung in den Besitz der G. f. Th. über.

die nächste Zeit mit Stücken besetzt ist, wo ich oft mitwirke; — ich mußte das Anerbieten auf einige Zeit hinausschieben. — Jetzt will ich Dir auch die mir schon lange und oft vorgelegte Frage beantworten, warum ich nichts von Genast schriebe. Genast steht in Weimar grade in keinem guten Renommee. Erstlich ist er sehr verschuldet, weil er ein sehr großes Haus macht, und sieht sich daher genöthigt, jetzt sein Haus zu verkaufen, was allgemeines Aufsehen macht. Zweitens lebt er in Uneinigkeit mit seiner sehr braven Familie, weil er ein unerlaubtes, höchst strafbares Verhältnis mit einer jungen Schauspielerin hier [hat], die ihn nicht nur ausbeutet, sondern ihn auch noch hindert, an seine Kunst zu denken, so daß es oft ein Jammer ist, wenn man ihn eine Rolle spielen sieht. Dies ist die Ursache meines Schweigens, weil ich mich im Anfang sehr für diesen Mann interessierte. —

Meine gute liebe Mama und die lieben Geschwister sind doch hoffentlich alle gesund u. munter. Ich kann Dir nicht beschreiben, wie ich mich auf die Ferien freue, wo ich Euch Alle wieder an mein Herz drücken kann. Die Zeit bis zum July wird schneller vergehen, als wir denken, und dann ist der alte Fritz wieder zwei Monate zu Hause. Ich wünsche mir immer, daß ich alle 14 Tage euch 1 Stunde sehen, herzen und küssen könnte, dann würden wohl die trüben Gedanken fliehen, die mich immer beschleichen, wenn ich nach Hause denke. — Nun komme ich zum Schluß noch mit der Bitte, doch meine pekuniären Verhältnisse wieder zu verbessern, da ich mich in einigermaßen beklemmenden Umständen befinde und dies ein sehr kränkliches Gefühl ist. Wenn Du, geliebter Vater, daher die Güte haben willst, zu bedenken, daß die Reise viel gekostet habe, daß ich Mitglied mehrerer Gesellschaften bin, wo der Beitrag vierteljährig pränum. gezahlt wird, daß ich monatlich 20 Thaler für die unumstößlich notwendigsten Bedürfnisse nach Durands Angabe gebrauche, daß ich bei meinem Antritte hier viele Douceure beim Theater geben mußte, wie ich schon einmal schrieb, daß alle Augenblicke eine Collecte für einen heruntergekommenen Mitarbeiter der Komödie gesammelt wird, daß ich meinem Stande gemäß leben muß, so wirst Du gewiß Deine Hand aufthun und mir recht bald **Papier** schicken, da ich auch am 1. Apr. die Miethe von 12½ Thalern zahlen muß. — Nun lebe herzlich wohl, grüße und küsse alle meine Lieben und bleibe gut Deinem

Fritz.

III.

Weimar, [Ende] März 46.

Innigst geliebter Vater!

Von Deinem letzten Briefe bin ich wieder vollkommen beruhigt worden, und befinde mich wieder in einem Zustande voll der rosenfarbensten Laune. Ich hätte auch schon eher geantwortet, wäre ich [nicht] einige Tage durch einen Besuch aus Berlin erfreut worden. Am Sonnabend, den 21ten that sich nämlich plötzlich die Thür auf, und hereintrat — Herrmann Richter.[12]) Ich kann Dir nicht beschreiben, wie wohl es thut, wenn man nach so langer Abwesenheit von der Heimath mit einem male ein befreundetes Gesicht sieht, und noch dazu dasjenige eines Jugendfreundes. Aus reiner Freundschaft hatte er mich in Weimar aufgesucht, um mir auf einige Jahre Lebewohl zu sagen, da er jetzt in die Fremde zieht. Sein Weg führt ihn von hier nach München, von wo er nach Oesterreich geht, auch Italien und Frankreich wird er besuchen —, der glückliche Mensch. „Wäre ich ein Vöglein, so geht mein Gesang" — sagt Goethe im „Faust",[12a]) ich hätte nichts Eiligeres zu thun, als ihm zu folgen, aber — es ginge wohl, aber es geht nicht. Wir haben uns die 3 Tage, wo er hier war, köstlich amüsirt und schwelgten unaufhörlich in der Erinnerung verschwundener seliger Zeiten. Zufälliger Weise hatte ich in dieser Zeit viel zu thun, denn 3 Tage vorher hatten wir die Marquise von Villette wiederholt, und am Montag, den 23ten, spielte ich den Elias Krumm im graden Weg. Ich bin nie so guten Humors gewesen, als an dem Abend, worin ich auch den Grund suche, daß das Publikum augenblicklich von meinem ersten Auftreten gar nicht aus dem Lachen herauskam. Ich soll eine sehr glückliche Maske gehabt haben, und hatte mir einen so komischen Leibrock aus der Garderobe gewählt, daß ich allein über mich lachen mußte, als ich mich im Spiegel betrachtete. Soviel Beifall habe ich nie geerntet als an diesem Abende. Bei der Scene, wo ich der alten Haushälterin die Liebeserklärung mache, fing das Publikum ordentlich an zu wiehern, und der alte Großherzog lachte so überlaut, daß die Leute einen Moment nur auf ihn blickten. Nach der Vor-

---

[12]) Wurde später Baumeister in Berlin, Bruder des Malers Gustav Richter.

[12a]) „Wald und Höhle": Vers 3318; Wenn ich ein Vöglein wär", so geht ihr Gesang.

stellung sagte mir der Intendant sehr viel Schmeichelhaftes und theilte mir auch mit, daß sich der Großherzog im höchsten Grade lobend über mich ausgesprochen habe. Sehr erfreulich war es mir, als er mich fragte, ob ich nicht noch eine Rolle in diesem Genre in meinem Repertoire hätte, worauf ich ihm sagte, daß ich mich ungemein freuen würde, wenn ich einmal den Commissionsrat Frosch im Verschwiegenen wider Willen[13]) spielen könnte. Das Stück war ihm unbekannt, wird aber jetzt auf mein Ansuchen einstudiert; ich verspreche mir sehr viel von dieser Rolle. Herrmann Richter war höchst erfreut über diesen Erfolg, den er mit eigenen Augen gesehen hatte, und nahm am folgenden Morgen Abschied, um seinen Weg nach München einzuschlagen. — Die Rollen des Shylock und des Melchthal nehmen jetzt meinen ganzen Fleiß in Anspruch, weil sie so ungemein heterogen sind und ich dadurch Gelegenheit finden werde, mich dem Publikum von einer ganz fremden Seite zeigen zu können. Mit der Rolle in der Hand suche ich jetzt jeden Nachmittag die einsamsten Stellen des Parks auf und studiere. Schneller gelingt es mir nie zu lernen, als dort, wo ich die balsamische reine Frühlingsluft einschlürfe und von der ächten wahren Poesie, die in der reinen Gottes Natur am tiefsten sich offenbart, so recht bis in mein Innerstes durchdrungen bin. — In Deinem Briefe erwähnst Du auch, daß Herr C. gestorben ist und ein so mächtiges Vermögen hinterlassen hat. Sehr angenehm würde es sein, wenn es sich arrangiren ließe, daß ich davon einige 1000 Thaler erhielte, sage nur den Erben, daß dieses Geld in meinen Händen kein todtes Kapital bleiben sollte, da ich zu jedem Augenblick Geld brauchen kann. Was nun übrigens meine ökonomischen Verhältnisse betrifft, so kommt auf jeden Monat von den 75 Thlr., die ich erhalten habe, 25 Thlr. und nach Abzug der Miethe 21 Thlr. Feststehende Ausgaben habe ich nun nach meiner und Durands genauster Berechnung folgende: Mittagessen 7 Thaler, Kaffee, Weißbrod, Schwarzbrod, Wurst, Licht 2c. was ich im Hause haben muß — 6 Thaler, was ich an Durands bezahle, die es mir anschaffen, für den Stiefelputzer, der mir zugleich die etwaigen Gänge besorgt 1 T., für Wäsche und Barbier 1 T., für Holz 2 T., folglich belaufen sich die Ausgaben in Summa auf: 17 T. feststehender Ausgaben pro Monat. Ziehe ich nun 17 von 21 ab, so bleibt mir pro Monat, d. h. 4 — vier Wochen: 4 Thaler übrig, womit ich alle sonstigen Bedürfnisse bestreiten kann.

---

[13]) Lustspiel von Kotzebue.

Das ist nun freilich etwas ungeheuer schwierig, und obgleich ich mich jetzt ganz enorm einschränke, nicht recht zu bewerkstelligen. Indessen wird sich die Sache bald ändern, denn Juny ist ja nicht mehr sehr fern, und mein Engagement steht dann fest...

IV.

Weimar, den 27. April [46].

Geliebter Vater!

Aus meinem letzten Briefe wirst Du ersehen haben, daß ich am Sonnabend, den 25., den Buttler in Wallenstein spielen würde. Dies ist nun geschehen, und ich kann mir ohne Schmeichelei dazu gratulieren. Das Haus war gedrängt voll, der ganze Hof war versammelt, und die Vorstellung ging, nachdem wir eine einzige Probe von dem Stück gehabt hatten, recht wacker in Scene. Das Publikum war gut gestimmt und das Stück wurde sehr beifällig aufgenommen, was bei Schillerschen und Goetheschen Stücken sehr selten vorkommt, da selbige hier bis zum Uebermaaß gegeben worden sind. Genast war als Wallenstein nicht gut und nicht schlecht zu nennen. Er giebt in Wallenstein nur den Familienvater und läßt den Herzog von Friedland dabei ganz aus dem Auge. Seine ganze Erscheinung ist mir zu nachlässig, nicht imposant genug, und der merkwürdige mystische Nimbus, den Schiller über diesen Charakter ausgegossen, geht durch eine solche Darstellung zu Grunde. Seine Tochter[14]) als Thekla war sehr mangelhaft. Man sieht zu offenkundig das einstudierte Wesen in ihrem Spiel, und ihr Organ hat durchaus keinen Klang, sondern hört sich rauh und gebrochen an. Von Herrn Rhode[15]) schweige ich. Er ist einer von den Liebhabern an kleinen Bühnen, die in Manier und Unnatur untergingen. Sein Max war ein gräßliches Zerrbild, und wenn ich Dich wiedersehe, will ich Dir [ihn] copieren, da ihn, nach Aussage meiner Collegen recht glücklich nachahmen soll. Was nun den Buttler, durch Herrn Haase dargestellt, betrifft, so kann ich unmöglich als Kritiker auftreten, da ich vielleicht zu partheiisch sein dürfte. Den Charakter, wie ich ihn mir vorstelle, hatte ich vorher bis in die Details schriftlich ausgearbeitet und Durand zur Durchsicht gegeben, worüber er sich ungemein freute und bis auf einige Stellen ganz mit mir einverstanden war, und ge-

---

[14]) Doris, spätere Frau Raff.
[15]) Gast vom Hoftheater in Sondershausen.

lernt hatte ich die Rolle so, daß ich sie maschinenmäßig hersagen konnte, und betrat demnach die Bühne ganz ohne Scheu. Nach der hiesigen Bearbeitung erhält der Buttler erst mit dem Anfang des dritten Actes Bedeutung, da die schöne Scene mit dem Octavio in die Piccolomini hinübergezogen wird. Im dritten Acte jedoch hat Schiller dem Buttler einen sehr schönen Monolog nachgeschrieben, der auch diesmal dämonisch auf die Menge wirkte und mir reichen Applaus eintrug, nachdem schon vorher die schöne Unterredung mit Gordon mitten in der Rede applaudiert wurde, und namentlich war es wieder der Erbgroßherzog in seiner Seitenloge, der jede auffallende Wendung, jede Nuance in meinem Spiele höchst beifällig aufnahm. Nach dem 3ten Acte ließ mich der Intendant in seine Loge rufen, sagte mir viel Schmeichelhaftes, und Durand und Genast suchten mich auch auf, um mir, wie es schien, recht herzlich zu gratuliren. Der vierte Act mit den beiden Hauptleuten, und ebenso der 5te wurden unter gleichem Beifall gespielt, und somit habe ich wieder eine Rolle mehr in meinem Repertoire, und zwar eine, worauf ich mir etwas einbilde. Den andern Tag erhielt ich eine Einladung von dem Staatsminister v. Fritsch, Excellenz, einem ehrwürdigen Manne, der nahe an die 70 Jahre zählt, aber dabei noch leidenschaftlich für das Theater eingenommen ist. Er sagte mir viel Freundliches über Buttler und ersuchte mich herzlich, ihm allein doch etwas aus dem Faust vorzulesen, da er von Herders[16]) gehört hätte, daß ich den Mephisto so originell aufgefaßt hätte —? —? Ich fühlte mich natürlich ungemein geschmeichelt und las ihm einige Scenen, worüber sich der alte Mann wie ein Kind freute und mir sagte, er würde hiervon dem Erbgroßherzog erzählen. Morgen bin ich wieder bei ihm, wo ich ihm eine Scene aus Heinrich IV. lese, in einigen Tagen bin ich und Knorr[17]) auch wieder zu Herders geladen, wo wir wieder lesen. Am Montag spiele ich Kluck im Fest der Handwerker wieder, worauf ich mich sehr freue. In meinem Repertoire habe ich nun schon 25 Rollen, die ich gelernt habe, wovon 17 bereits gespielt sind. — Vor einigen Tagen war Herr Huth[18]) aus Potsdam hier, um eine Sängerin zu engagieren, was ihm jedoch nicht gelang. Er scheint demnach die Koncession erhalten zu haben, denn in Sondershausen soll er mehrere Schauspieler engagirt haben.

[16]) Nachkommen des Dichters.

[17]) 1844—1848 erster Held und Liebhaber in Weimar.

[18]) Louis, Direktor des Stadttheaters in P.

— Es ist schon ½11 Uhr durch, und um 11 Uhr habe ich eine Probe vom Schiffsjungen,[19]) wo ich einen Tanzlehrer spiele, der immer mit einem aufgespannten Regenschirm spielt. Grüße alle meine Lieben und Bekannten herzlich von mir, und wenn Du einmal die Prinzeß v. Preußen siehst, bitte Sie doch, mir bei Gelegenheit ein Wort bei ihrer erlauchten Mutter[20]) zu reden, die hier alles gilt. So etwas bringt ungeheuren Nutzen u. ich steige dadurch immer mehr. Nun lebe recht herzlich wohl, mein lieber guter Vater, küsse mein Mamachen und die Geschwister, und grüße Puhlmanns[21]) und den König von Preußen

von

Deinem gehorsamen

Sohn Fritz.

Zur Veränderung halber schicke ich wieder einmal ein Stückchen Zettel mit.

V.

Weimar, den 6ten Mai 46.

Liebster Vater!

Noch nie habe ich mit froherem Herzen an Dich geschrieben, als dieses mal. Es treiben mich eigentlich so vielerlei Angelegenheiten, daß ich gar nicht weiß, wo ich anfangen soll. Am vergangenen Montag ist das Fest der Handwerker wieder gegeben worden, worin ich den Kluck spielte. Eine so allgemeine Heiterkeit ist mir bei dem Publikum seit dem graden Weg der beste nicht vorgekommen. Bei meinem ersten Auftreten, wo ich einen margenerirten Aal un ene saure Jurke, aber keene pelzige verlange, wollte das Gelächter gar nicht enden, wozu nun auch wohl mein versoffenes Gesicht, der unvergleichliche Rock und eine höchst originelle Mütze ihr Teil beitrugen, außerdem war auf meinem Rücken mit Kalk 1849 geschrieben, was bei dem jedesmaligen Wenden des Körpers zu einem Höllengelächter Anlaß gab. Ueberhaupt muß der Berliner Dialekt hier noch niemals gelungen zu Tage gefördert worden sein, denn, wie man bei uns zu sagen pflegt, „ik ließ mir uf de Bihne janz jemithlich jehen“, und erreichte damit vollständig meinen

---

[19]) Lustspiel nach E. Souvestre von Herrmann.
[20]) Großherzogin Maria Pawlowna.
[21]) Stabsarzt in Potsdam.

Zweck. Die Rolle hindurch sprach ich „unjeheier" ruhig und trocken, was im Gegensatz zu Häneken, dem Tischler, der, wie er immerwährend behauptet, allemal derjenige ist, welcher — einen sehr komischen Eindruck hervorbringen mußte. Diesmal hatte ich mir ein Lied eingelegt, mit untergeschobenen Berliner Witzen, was sehr gefiel und wonach mir Genast sein Kompliment meiner Stimme wegen machte und mir versprach, mich mehr im Vaudeville zu beschäftigen. Uebrigens kann ich Dir nicht beschreiben, was für eine Heidenangst ich hatte, bevor ich das Lied gesungen, da ich bis dahin noch nie auf der Bühne gesungen hatte. Nachher, als das Lied gefallen hatte, war ich aber auch um so fideler, und mein zweites Auftreten im Sonntagsstaat mußte so schlagend wirken, daß das ganze Haus förmlich schrie. Ich hatte mir aber auch einen Hut, aus Rohr geflochten und mit grünem Zeug gefüttert, aus der Garderobe geben lassen, der mir selbst so ungemein komisch vorkam, daß ich laut auflachte, wie ich ihn mir aufsetzte. Dazu kam ein blauer Leibrock, der so altmodisch war, daß ich mich in dem Kragen desselben wie in einem Lehnstuhl ausruhen konnte. Die Rede, die ich in diesem Staate zu halten habe, ist an und für sich schon zu komisch, als daß sie nicht wirken sollte, und wurde auch lebhaft applaudirt. Das non plus ultra war jedoch der Contredanse am Schluß des Stücks, den die 4 Handwerker zu tanzen haben. Des Spaßes halber zog ich dabei ein Paar ungeheure Pelzhandschuhe an, was so unvermuthet kam, daß meine Collegen auf dem Theater sich das Lachen kaum verbeißen konnten, geschweige das Publikum. Daß wir es alle an der größtmöglichsten Ungeschicklichkeit beim Tanzen nicht fehlen ließen, ist wohl zu denken. Dem Obermarschall mußte es sehr gefallen haben, denn nach der Vorstellung kam er auf die Bühne, bezeugte mir in sehr huldvollen Worten seine Zufriedenheit und sagte zu gleicher Zeit, daß sich der Großherzog ungemein amüsirt habe. Es war ein großer Triumph für mich, und ich hätte wohl gewünscht, Ihr alle hättet mich spielen sehen und hättet Euch mit mir gefreut. — Meine nächste Rolle ist entweder Melchthal oder Tartüffe v. Molière, wie nun grade das Repertoire festgesetzt wird. — Sehr wehe thut es mir, daß ich am 18ten Mai nicht in Potsdam sein kann. Es ist das erstemal, so lange ich denken kann, wo ich meinem guten, lieben Vater nicht mündlich gratulieren kann und ihm alle die Wünsche mittheilen kann, die ich für ihn hege. Möge Dir der liebe Gott Deine Gesund-

heit zu unser aller Freude und Wohlsein noch recht, recht lange erhalten, und möchtest Du doch gewiß Deinen innigsten Wunsch erfüllt sehen, in allen Deinen Kindern tugendhafte und ehrenwerthe Menschen erzogen zu haben, auf die Du mit Freude und innigem Vergnügen schauen kannst. Was mich anbelangt, so werde ich gewiß nie in meinem Leben dieses würdige Ziel aus den Augen verlieren und mich stets meines lieben guten Vaters erinnern, der mir ja stets die ehrenwerthesten Gesinnungen einzuimpfen suchte, und mir immer mit dem nachahmungswürdigsten Beispiele voranging. Leider kann ich diesesmal mich Dir mit keiner Gabe nahen, da die Erzeugnisse meiner Kunst dem Augenblicke angehören und sich nicht versenden lassen. Indessen will ich in den Ferien Dir einige Proben meines schwachen Talents geben, damit Du siehst, um wie viel ich besser oder schlechter geworden bin. — Der Geburtstag der lieben Marie[22]) ist auch im Mai, aber auf das Datum kann ich mich nicht besinnen. Was thut das auch. Weiß sie doch, daß ich ihr von Herzen alles Gute wünsche, daß ich sie liebe, und daß ich auch nie aufhören werde sie zu lieben. Dies sage ihr, und versichere sie, daß ich ihr etwas recht Hübsches mitbringen würde. — Nun muß ich in die Probe. Am Sonnabend ist die Aubersche Oper: Die Ballnacht, in der eine große Pantomime aufgeführt wird. Ich werde mich darin dem Publikum zum erstenmale als Jüngling zeigen, nämlich als Orest — Fräulein Genast Iphigenia. — Jöttlich! — Was doch alles aus einem —! —? — Jungen werden kann. Nicht wahr? Nun lebe wohl!...

VI.

Weimar, den 17ten Mai 46.

Innigst geliebter Vater!

Die Freude, die ich über Deinen letzten inhaltsvollen Brief empfunden habe, läßt sich gar nicht beschreiben. So überschwängliche Güte hatte ich nicht erwartet. Jetzt freue ich mich doppelt auf meine Heimkehr, da mir dadurch die Gelegenheit wird, Dir, liebster Vater, mündlich zu sagen, wie lieb ich Dich habe und wie meine Dankbarkeit nie eine Grenze haben kann. Auch eine andre, nicht minder herzliche Freude ist mir bereitet worden, — der liebe, gute Prediger Grisson hat an mich geschrieben, und einen solchen Brief, daß ich mich vor der Herzlichkeit desselben kaum der

[22]) Haases Schwester.

innigsten Rührung erwehren konnte. Wenn ich Dich wiedersehe, will ich ihn Dir vorlesen und mich auch bei dem lieben, guten Mann, der sich seines Zöglings auf eine so innige Weise erinnert, herzlichst bedanken. Daß Du Chelard[23]) gesprochen hast, ist mir in einer Art angenehm; Du wirst dadurch Gelegenheit bekommen haben, Dich über die Verhältnisse des hiesigen Theaters näher zu erkundigen. Wie ich höre, wird Chelard ein Concert vor dem König geben, wozu ich ihm recht viel Glück wünsche, da seine Compositionen geist- und charaktervoll sind. Vergangenen Sonnabend wurde hier die Ballnacht von Auber gegeben, worin ich Orestes in einer eingelegten Pantomime vorzustellen hatte. Den verschiedenen Urteilen [nach], die ich darüber hörte, soll ich so schön! — ausgesehen haben, daß man einstimmig den Wunsch aussprach, mich einmal in einer jungen Rolle zu sehen. Dieser Wunsch wird auch sehr schnell in Erfüllung gehen, da die Aufführung des Wilhelm Tell mit Riesenschritten näher rückt, worin ich die prachtvolle Rolle des Arnold von Melchthal spielen werde. Glückt mir diese Rolle, so habe ich sehr viel gewonnen, weil das Publikum daraus ersehen kann, daß ich nicht einseitig bin. Jedesmal, wenn ich eine schöne Rolle unter meinen Händen habe, drängt sich mir der Gedanke auf, es möchte mich einer von den lieben Meinigen darin spielen sehen, aber das ist immer nur ein Traum. Wenn das Unternehmen von Huth ins Leben tritt, und es wird im Juli schon gespielt, so ließe es sich indeß vielleicht machen, daß ich den Potsdamern einmal etwas vorgaukelte. Wenn ich mich nicht irre, so hat mich Huth im Wallenstein hier spielen sehen. Puhlmann wird in jedem Falle über die ganze Sache etwas Näheres wissen, worüber Du mir gelegentlich etwas mittheilen könntest. Dem Chef werde ich in diesen Tagen eine Eingabe machen, worin ich nach Durands Angaben um Entscheidung über meine nächste Zukunft bitten soll; das Resultat werde ich Dir, so wie ich es erhalte, mittheilen. Ich lebe jetzt sehr eingezogen und gehe viel spazieren, weil der Park unmittelbar in der Stadt liegt und derselbe über alle Beschreibung reizend ist. Mit einer Rolle versehen, wandele ich dann in den einsamsten Gegenden umher und suche oft die Stelle auf, wo Schiller die Glocke dichtete. Es ist dies in der That auch ein reizender Ort und wohl geeignet, poetisch gestimmt zu werden. Wenn ich mich dann so ergehe, denke ich

[23]) 1789—1861, seit 1836 in Weimar, verfaßte u. a. eine Oper „Die Hermannsschlacht".

manchmal an unser kleines Gärtchen, das wohl auch recht niedlich sein mag, und an mein Stübchen, von wo aus ich in den Garten schauen konnte. Werde ich denn mein Stübchen ebenso hübsch finden, wie ich es verließ? Wenn die lieben Schwestern es sich angelegen sein ließen, wäre es wohl möglich! — Apropos! Mein einziger Freund, mit dem ich in einem intimen Umgang stehe, Herr Knorr, Helden- und Liebhaberspieler, wird in den Ferien in Dresden und Berlin gastiren. Da er nun in Berlin ganz unbekannt ist, so habe ich ihm angeboten, die Tage vor seinem Gastspiele (er kann doch nicht augenblicklich, wenn er ankömmt, spielen) bei uns in Potsdam zu verweilen, was er nur unter der Bedingung annehmen will, wenn ich ihm Deine Erlaubnis in einem Deiner nächsten Briefe ausweisen würde! Thue mir den Gefallen, lieber Vater, und erlaube es ihm. Es ist ein guter, lieber Mensch, der das süße Gefühl nicht mehr kennt, sich in der Ferienzeit an das Herz eines geliebten Vaters oder einer geliebten Mutter zu werfen, — er steht ganz allein in der Welt. — In der Stadt spricht man, der König von Preußen würde nach Magdeburg gehen und in Weimar einige Tage bleiben. Wenn er hier her käme, so wäre es vielleicht möglich, daß er mich spielen zu sehen wünschte, was mich unaussprechlich glücklich machen würde. Wenn Du über diese Reise etwas näheres weißt, so laß es mich doch wissen! Auf höchsten Befehl wird nächstens Don Carlos gegeben, ich habe den Domingo, Beichtvater des Königs, zum Spiel erhalten. Zu erwähnen wären noch 2 sehr hübsche kleine Rollen, die ich zu lernen habe 1), Ein Hauptmann der kaiserlichen Armee in Götz von Berlichingen und 2), Habakuck, ein Weber in den Royalisten;[24]) beide Stücke werden im Wollmarkt gegeben werden, wo statt 3mal 4mal die Woche gespielt wird; dieser Markt ist hier eine Art Volksfest. Beiliegend erhältst Du das gewünschte Schreiben von Herrn Durand. Er und seine Tochter lassen sich der ganzen Familie auf's beste empfehlen. Die gute, liebe Mutter küsse tausend mal und sage ihr, ich könne die Zeit gar nicht erwarten, ihr um den Hals zu fallen, um sie recht zu herzen. Die lieben Geschwister werden es wohl von selbst fühlen, wie ich mich freue, sie wiederzusehen, da sie auch zum erstenmale auf längere Zeit von ihrem Bruder getrennt waren. Elise[25]) empfängt auch bei-

[24]) Schauspiel von Raupach.
[25]) Schwester Haases.

liegend die gewünschten Denksprüche, aus welchen sie sich einen nach Gefallen wählen kann. —

Mit den herzlichsten Wünschen verbleibe ich, wie immer

als Dein treuer Sohn Fritz.

VII.

Weimar, den 18ten Sept. 46.

Innigst geliebte Eltern!

Wundert Euch nur nicht, daß ich Euch so lange Zeit ganz ohne Nachricht von mir gelassen habe, aber seid versichert, daß ich umso öfter an Euch und an die lieben Geschwister gedacht habe. Ich sitze jetzt bis über die Ohren im Auswendiglernen von Rollen und muß oftmals einen Theil der Nacht zu Hülfe nehmen, was folgenden Grund hat. Der Schauspieler,[26]) der bei uns das Fach spielt, was Herr Crüsemann[27]) in Berlin spielt, hat auf 3 Wochen Urlaub bekommen, um seine älteste Tochter, welche Schauspielerin ist, in ein Engagement nach Cöln zu bringen, und ist nun 8 Tage fort. Sämmtliche Rollen, die er nun in Stücken hat, die in dieser Zeit gegeben werden, muß ich auf ausdrücklichen Wunsch des Obermarschalls übernehmen, weil „er mich dafür befähigt glaubte" seine eigenen Worte. / Anfangs war mir das unausstehlich schmeichelhaft; als ich nun eine Rolle nach der andern bekam und zuletzt fast jeden Theaterabend zu spielen hatte, da sträubten sich allmählich meine Haare, was doch bei mir offenbar sehr viel sagen will. Kleines und großes, schönes und schlechtes Zeug habe ich in ganz kurzer Zeit zusammengespielt, worin mir am besten der erste Kürassier in Wallensteins Lager gefiel, der die wunderschöne Rede über den Soldatenstand hat, und einige Verse von dem wahrhaft ergreifenden Volksliede: Wohlauf, Kameraden, auf's Pferd 2c., was mir Herr Genast mit dem gehörigen Bühneneffekt einstudiert hatte, der mir auch bei der Aufführung recht lebhaft wurde. Dem Großherzog schien ich an dem Abende zu gefallen, denn er schwabbelte rechts und links mit seinen Kammerherren, und sprach dann lange Zeit mit unserem Chef, indem er immer nach mir zeigte. Nach dem Schluß des Stückes bezeigte mir der Obermarschall seine Zufrieden-

---

[26]) Streit, Liebhaber und Chevaliers.

[27]) Gustav C., 1803—1870, von 1821—1856 am Kgl. Schauspielhause als Bonvivant und Väterspieler.

heit und freute sich, daß er zu gleicher Zeit „mit einem guten Schauspieler eine hübsche Stimme acquirirt habe". - Genast, der mir sehr wohl will und der meine Stimme für einen ungeschliffenen Diamant erklärt hat, hatte schon lange auf eine Gelegenheit geharrt, um mit dem Chef über meine Stimme zu sprechen; er trat also in diesem Momente hinzu, strich mich ungeheuer heraus und fragte, ob die Excellenz es bewilligte, daß er mich ihm einmal in einer Opernparthie vorführen dürfe, was ihm sogleich bewilligt wurde. Genast war fast seeliger als ich, sagte, daß, wenn ich mich auch für die Oper verwendbar zeigte, ich in kurzer Zeit auf eine bedeutende Gehaltserhöhung Anspruch machen könnte, die mir ohne Verzug gewährt würde, da die Oper hier mit jugendlichen Stimmen ganz miserabel bestellt ist. Den andern Tag bekam ich schon 2 Parthien, den Adrian von Ostade[28]) und den Dandini in „Aschenbrödel",[29]) ein geckenhafter Liebhaber, der eine der Hauptrollen des Stückes ausmacht; beide Parthien sind sehr dankbar, und ich studiere schon auf Mord drauf los. Morgen, Montag, spiele ich den Junker Ralwart von der Trießnitz in der Saalnixe,[30]) ein ächter Ritterhaller, Mittwoch: Schwamm, Zimmergeselle in Nicht vom Posten,[31]) Sonnabend: Leontes, Vertrauter des Bischofs Oppas in König Roderich,[32]) ein Intriguant; alle 3 Rollen sind mir neu, und vor 8 Tagen hatte ich von allen noch nicht die blasse Ahndung. Außerdem muß ich den Buttler in den Piccolominis, den Mortier (Schneiders Rolle) in: Vor hundert Jahren,[33]) Calandier im Schiffsjungen rc. rc. studiren, welche Stücke in kurzer Zeit gegeben werden. — Daß mir bei so vieler Arbeit nicht viel Zeit zur Erholung bleibt, leuchtet Euch [ein], und vor allem, wenn man, wie ich, nach einem immer höheren Ziele strebt und die Sache nicht übers Knie brechen will. Bis jetzt bin ich noch mit Leib und Seele bei der Sache, und wills Gott, so werde ich das auch durch mein ganzes Leben sein, und diese göttliche Kunst als eine holde Braut lieben und umarmen. — Zum erstenmale in meinem Leben freue ich mich recht von Herzensgrund auf meinen Geburtstag, da es der Tag sein wird, wo zum erstenmal selbsterworbenes Geld empfange und mir

28) Oper von Weigl.
29) Oper von Isouard.
30) Oper von Vulpius und Kauer.
31) Lustspiel von Angely.
32) Tr. von Em. Geibel.
33) Sittengemälde von Raupach.

sagen kann: „Das hast Du Dir mit Deiner Anstrengung verdient." (Die Gage wird nämlich postnum. gezahlt, u. da ich vom Oct. an in Gehalt stehe, so erhalte ich erst den 1. Nov. Geld; dies zur amtlichen Nachricht.) — Hier ist das schönste Wetter, aber sehr kalt, und ich werde bald einheizen müssen, was mir im Grunde genommen störend ist. Ueber Huth's Theater wünschte ich wohl etwas zu hören, da Knorr, (der Euch alle herzlich grüßen läßt) und ich, uns großartig auf ein Gastspiel präparieren. Reizend wäre es, wenn ich zum Weihnachtsfest bei Euch sein könnte und zu gleicher Zeit in Potsdam spielen könnte...

VIII.

Weimar, den 29ten März 47.

Innig geliebtes Papachen!

Recht herzinniglich hat es mich gefreut, von Schwester Lise als Hauptnachricht zu erfahren, daß Du Dich munter und wohl befändest, und sich Deine Gesundheit von Tag zu Tag mehr befestigte; glaube mir, daß diese eine Nachricht im Stande ist, mir alle Aergernisse und Widerwärtigkeiten, die sich mir oft in den Weg stellen, in einem weit milderen Licht erscheinen zu lassen; möge der gnädige Gott Dich uns noch recht, recht lange zu unserm Wohle und zu unserer Freude erhalten. — Bei uns geht es jetzt sehr bunt zu. Zwei Mitglieder sind bereits gekündigt, und mehreren Anderen steht diese Annehmlichkeit in Perspective. Spiegel fungirt zwar noch, thut aber keinen einzigen durchgreifenden Schritt mehr, und der neue Intendant Herr v. Ziegesar kann auch noch nichts thun, weil der alte noch nicht absolut abgetreten ist, und so leben wir denn in einer Art Interregnum, in einer Zwitterzeit. Einer Verordnung gemäß müssen jedoch alle Eingaben schon an Herrn v. Ziegesar gerichtet sein, und somit reichte auch ich einen Brief ein, mit der bescheidenen Bitte um 100 Taler Zulage. Ich erhielt auch bald eine Antwort, worin er mir sagte, daß er bis jetzt noch gar keine Macht in Händen hätte, überhaupt erst einen Ueberblick in das Gesamtwesen der ganzen Anstalt werfen müßte, ehe er irgend etwas thun könne. Mit dem Beginn der neuen Saison (also mit dem Anfang der Ferien) träte er sein eigentliches Amt erst an, wo ich ihm dann noch einmal mein Anliegen vortragen sollte und worüber ich dann von ihm Bescheid erhalten solle; denselben Bescheid haben auch einige der ersten Mitglieder des Theaters auf verschiedenartige Eingaben er-

halten; mein Schicksal liegt demnach noch unenthüllt vor mir. — Der Theaterbesuch ist hier sehr spärlich, weil wir hier 14 Tage lang wahrhaft göttliches Wetter hatten und die Umgebungen hier so reizend sind, daß man das Besuchen des Theaters dem hiesigen Publikum nicht gut zutrauen kann. Ich habe das Glück, viel gute Rollen zu spielen, und daher gefalle ich auch dem Publikum; den Commissionsrath Frosch und den Galeerensklaven[34]) habe ich schon wieder 2mal gespielt. Herr Genast hat im Mai Urlaub erhalten, um am Burgtheater in Wien zu gastiren, und da wird mir denn in dieser Zeit endlich mein Wunsch gewährt, den Shylock spielen zu dürfen, was bis jetzt nur durch Herrn Genast verhindert wurde, der ihn hier ein einzigesmal gespielt hat und das Unglück hatte, zu mißfallen. In den Ferien werde ich ihn doch hoffentlich auch in Potsdam spielen dürfen, und da freut es mich um so mehr, daß ich mich Dir zum erstenmale in meiner Glanzrolle produziren kann...

IX.

Weimar, den 18. Mai 47.

Innig geliebter Vater!

So glücklich ich mich auch in Weimar fühle, ist doch die Macht der Verhältnisse, die eine augenblickliche Wiedervereinigung mit geliebten Personen unmöglich verstattet, oft höchst schmerzhaft. Auch diesmal kann ich Dich an Deinem Geburtstage nicht an mein Herz drücken, um Dir durch meine stillen Thränen zu beweisen, daß Worte es nicht wiederzugeben im Stande sind, was ich ja mein ganzes Lebenlang und besonders doch an Deinem Geburtstagsfeste so heiß und innig für Dich empfinde. Die neue frische Lebenskraft, die sich ja wiederum in der ganzen Natur offenbart, wird ja auch in Deine Brust dringen, Dein liebes, gutes Herz mit Freude erfüllen, und Deine Gesundheit wieder völlig erstarken machen, damit Du Deine Tage wieder in ungetrübter Heiterkeit dahinleben kannst. Da ich nun nicht persönlich Dich von Angesicht zu Angesicht sehen kann, so sende ich Dir dafür einen Stellvertreter, mein Conterfei. Sieh es Dir recht genau an, und mögest Du in den Augen desselben lesen, wie sehr sich das Original nach einem gleichen Rencontre sehnt, mögest Du aus dem wehmütig ernsten Blick erkennen, wie sehr das Original beschlossen hat, allen Leichtsinn von sich abzuthun, um ein

[34]) Melodrama nach dem Franz. von Th. Hell.

Mann, und zwar ein Mann ähnlich seinem biederen Vater, zu werden. Mögest Du das alles in dem Bilde erkennen, und dann zu ihm sprechen: er ist jung, und darum will ich ihm seine leichtsinnigen Handlungen, die ja niemals unreine oder gar schlechte Motive hatten, verzeihen. Dann würde ich jubeln und jauchzen und Dir auch über die komische Stellung Aufschuß geben. Siehst Du, lieber Vater, diese Stellung ist bei mir schon stereotyp geworden, weil ich alle Augenblicke in der Nähe der Westentasche aus sehr tiefliegenden Gründen herumfühle; aber der Grund ist so überaus tiefliegend, daß ich mir nicht im klaren bin, ob ich etwas in der Westentasche habe, oder nicht. Da ich das Letztere in der Regel als Norm annehme, so gebe ich mir eigentlich gar keine Mühe mehr, hineinzufassen, und will mir deshalb die Bewegung abgewöhnen, da die Sache an und für sich doch immer nur ein leerer W a h n ist und außerdem die Westentasche leidet. O es ist doch schön in die herrliche Welt — sagt Euripides! —

Was ich vorausgesehen habe, ist geschehen. Ebenso wenig, als man der ersten Sängerin, Frl. Agthe,[35]) einer Liebhaberin Frl. Werner und dem ersten Tenor Herrn Nissen eine Zulage bewilligen konnte, ebenso wenig hat man es bei mir gekonnt, und da ich mit dem Gehalte nicht bestehen konnte, so habe ich gleich den obengenannten Personen mit dem Anfang der Ferien gekündigt. Der abgedankte Intendant hat mir ein huldvolles Schreiben geschickt, worin er mir alles Glück zu meiner künftigen Carrière wünscht; mündlich sagte er mir noch, daß es ihm unendlich leid thäte, in seiner jetzigen Stellung nichts mehr für mich thun zu können, was er, wenn er in seiner Function geblieben wäre, nicht unterlassen haben würde. — Verdrießlich ist die Sache durchaus nicht, da ein junger Mann in der Entwicklungsperiode bei einem Theater höchstens 2 Jahre bleiben muß, weil seine Ansichten über Kunst und Künstler [sonst] stereotyp und einförmig werden. Herr Durand und ich, wir haben geweint, weil er mich versicherte, es sei ihm, als ob er einen Sohn verlieren sollte, und wenn mein Sinn jemals wieder nach Weimar stünde, könnte ich stets seiner kräftigsten Verwendung gewiß sein. Was aus dem hiesigen Theater in Zukunft werden soll, begreife ich nicht, da außer den obengenannten gewissermaßen besten Mitgliedern, auch noch einem on dit zu Folge Herr Genast nach Wien ein lebenslängliches Engagement bekommen hat. Den 25ten

[35]) Die spätere Frau von Milde.

d. M. reist er dort hin, um vor der Hand zu gastiren, in welcher Zeit ich hier den Shylock spielen darf, was sich immer daran stieß, daß Herr Genast ihn ebenfalls spielen wollte. Er sagte mir auch, daß ich mich nicht augenblicklich nach einem andern Engagement umsehe sollte, da er mir auf seiner Tour nach Wien bei einem großen Theater eine Stelle zu verschaffen suchen wollte, wo ich größere Wirksamkeit u. größere Gage hätte. Da ich so wie so bei meiner Rückkehr nach Hause mich meiner Verbindlichkeiten gegen das Militair erledigt hätte, so kommt mir diese Krisis grade recht, und darf Dich, geliebter Vater, durchaus nicht beunruhigen. Ja, ja, „ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst". Sei nochmals recht herzlich von Deinem Sohn geküßt, grüße die gute liebe Mutter, alle meine lieben Geschwister und Freunde, und freut Euch mit mir auf die baldige Wiedervereinigung. — Fritz.

* *

In seinen lebensgeschichtlichen Aufzeichnungen berichtet Friedrich Haase, daß er nach dem Abgang von Weimar in Potsdam gespielt habe, verschweigt aber sein Engagement am Stadttheater in Liegnitz, das er am 1. Dezember 1847 als Schreiber Pfeffer in Lebruns Posse „Nummer 777" antrat. Im Sommer 1847 war sein schon lange kränkelnder Vater gestorben, und es scheint, daß von den Verwandten des jungen Mannes ein gewisser Druck auf ihn ausgeübt wurde, den unsicheren Bühnenberuf gegen eine Anstellung im Hofdienste oder eine kaufmännische Tätigkeit zu vertauschen. Haases im folgenden abgedruckter Brief an die Mutter aus Liegnitz läßt darauf schließen, daß er, wenn auch mit schwerem Herzen, bereit war, dem Wunsche seiner Familie das Opfer seines künstlerischen Ehrgeizes zu bringen. Aber der Zug zur Bühne erwies sich schließlich doch als stärker. Nachdem Fritz von Anfang Oktober 1848 bis Anfang September 1849 im Elternhause geweilt und im Königlichen Schauspielhaus in Potsdam fleißig aufgetreten war, schien die Gunst seines königlichen Paten, die ihm seine ersten Schritte in der Bühnenlaufbahn geebnet hatte, nochmals eine entscheidende Wendung seines Geschicks herbeiführen zu sollen. Am 3. Oktober 1849 betrat der Vierundzwanzigjährige zum erstenmal die Bretter des Königl. Schauspielhauses in Berlin, und keine Geringeren als Ludwig Tieck und Alexander von Humboldt bemühten sich, aus dem namenlosen Gastspieler ein wohlbestalltes Mitglied der Hofbühne zu machen. Haase selber bewarb sich am 6. Dezember in einem Immediatschreiben an König Friedrich Wilhelm IV.

um die durch den Tod des Hofschauspielers Rüthling freigewordene Stelle, konnte sich aber, obgleich der König in der Tat seine Anstellung befahl, nach seinem eigenen Geständnis nicht in Berlin halten. „Was wäre mir," heißt es in seinem Lebensbuche, „neben dem mächtigen Dreigestirn Döring, Dessoir und Hoppe geblieben? Ich konnte nicht neben diesen Dreien, die für sechs zählten, das siebente Rad am Wagen sein." Er verschweigt dabei, daß ihm damals weder die Gunst des Intendanten von Küstner noch die der damals maßgebenden Berliner Theaterkritiker Gubitz und Rötscher lächelte, die an seinen Leistungen viel auszusetzen hatten. In Liegnitz und Potsdam war er endlich zu den von ihm heiß erstrebten Rollen des Shylock, Mephistopheles und Dorfrichters Adam gelangt, die ihm an der Berliner Hofbühne auf unabsehbare Zeit nicht zuteil werden konnten. So griff er mit beiden Händen zu, als sich ihm im Sommer 1850 seitens des Direktors J. Hoffmann eine Anstellung am Ständischen Landestheater in Prag geboten wurde. Gegen den Vorwurf der Undankbarkeit gegenüber seinem königlichen Gönner suchte er sich durch eine (in seinem Erinnerungsbuche abgedruckte) Immediateingabe, in der er seine Berliner Stellung als „nicht nur nicht fördernd, sondern in allen Beziehungen hemmend und als einen Rückschritt von seiner Kunststufe" bezeichnete, zu rechtfertigen.

Die alte Moldaustadt, in der Haase auch unter Hoffmanns Nachfolger Stöger bis 1852 am Landestheater tätig war, ist eine der wichtigsten Stationen auf seiner Lebenspilgerfahrt gewesen. Prag kann recht eigentlich als die Wiege von Haases Künstlerruhm gelten, denn aus den Spalten der „Bohemia" gingen damals lobende Urteile über fast jede neue Schöpfung des jungen, eigenartigen Charakterspielers in Wiener und Berliner Blätter und in das damals führende Agenturblatt, die Allgemeine Theaterchronik in Leipzig, über. Der später durch glänzende Einnahmen verwöhnte Künstler spricht zwar in seiner Rückschau auf Prag etwas ironisch von der „gewiß enormen Gage von 75 Gulden pro Monat", für die er unter Direktor Hoffmann erstes Fach spielen mußte, aber er genoß den für einen ehrgeizigen jungen Schauspieler unbezahlbaren Vorteil, mit vollen Händen in den Kronschatz des klassischen Spielplans greifen und in unglaublich kurzer Zeit eine große Charakterrolle nach der andern den Theaterfreunden der Moldaustadt vorführen zu dürfen. Gleich seine Antrittsrollen waren Carlos in „Clavigo" und Mephistopheles. Dazu gesellten sich Marinelli, Philipp II., Franz Moor, Octavio Piccolomini, Talbot, Riccaut de la Marlinière, Selbitz im „Götz", Shylock, Polonius, König

Heinrich IV. und die von allen damaligen Charakterspielern heißbegehrten Rollen des Perin in Moretos „Donna Diana" und des Ossip in Raupachs russischem Schauspiel „Isidor und Olga". Von den eigentlichen Haaserollen, die in den folgenden Jahrzehnten als typische Leistungen des Künstlers galten, von seinen mit unübertrefflicher Feinheit charakterisierten, würdevollen und komischen, alten aristokratischen Lebemännern, sehen wir ihn dagegen während seiner Prager Wirksamkeit nur zwei oder drei Proben geben. Haases Briefe an die Mutter und Schwestern beweisen, wie wohl der junge Charakterspieler sich im goldenen Prag fühlte und wie eifrig er seiner Kunst diente, und bezeugen zugleich seine kindliche Zuneigung und sein Vertrauen zu der gütigen Helferin in den üblichen Geldnöten des jungen, knapp bezahlten Mimen, der, schlank und wohlgewachsen, in verzeihlicher Eitelkeit die Verpflichtung spürte, in den vornehmen Prager Gesellschaftskreisen und auf den Straßen der Moldaustadt wie eine lebendige Modezeitung zu wandeln. — Auch als Schriftsteller hat Haase sich damals mit einem Einakter versucht. Eine wertvolle literarische Bekanntschaft schloß er in Prag mit Alfred Meißner, dessen bürgerliches Schauspiel „Rovaleyn (später Reginald) Armstrong oder die Welt des Goldes" am 21. Februar 1852 „zum Vorteil des Regisseurs Fritz Haase" und mit dem Künstler in der Rolle des Advokaten Glendower seine Uraufführung erlebte. Meißner, der in seiner 1884 erschienenen „Geschichte meines Lebens" über Haases Auffassung der Rolle ein geradezu vernichtendes Urteil fällt, aber den großen Erfolg des Stückes und der Rolle widerwillig doch zugeben muß, schrieb dem Freunde, als Haase am 2. April 1852 Prag Valet sagte und an das Hoftheater Karlsruhe übersiedelte, die schmeichelhaften Worte: „Nun wagt man in Prag kein Stück zu geben, in dem Sie die Hauptrolle spielten, kurz, Sie sind unersetzlich. Besonders die Damen schwärmten fortwährend von Ihnen, und der Refrain aller Elegien war: Wir werden seinesgleichen nie mehr sehen." Und der Kritiker der „Bohemia" stellte dem erst Siebenundzwanzigjährigen das nicht minder ehrenvolle Zeugnis aus: „Ein Virtuos der Menschendarstellung und Charakterzeichnung scheidet von unsrer Bühne." Wie Haase in seinen Erinnerungen richtig bemerkt, war das Wort Virtuos damals noch rein und ohne Beigeschmack. Daß es später oft als Wermuttropfen in den überschäumenden Becher der Begeisterung, die Haases Leistungen beim großen Publikum auslösten, gemischt wurde, hat der Künstler, der sich sonst mit Recht als Sonntagskind betrachten durfte, schmerzlich empfunden und, wenn er zur Feder griff, keine passende Gelegenheit unbenutzt

vorübergehen lassen, ohne den Versuch einer Entkräftung solchen Vorwurfs zu machen. Unter den Theaterfreunden, die sich des „Königsleutnants“, des „Chevalier Rocheferrier“, „Jeremias Knabe“ und anderer Kabinettstückchen von Haases Kunst der Menschendarstellung gern erinnern, hat freilich mehr als einer mit dem alten Fontane laut oder im stillen bekannt, daß das Virtuosenhafte das sei, was ihm recht eigentlich im Theater Spaß mache.

X.

Liegnitz, den 8ten Dez. 47.

Meine geliebte Mutter!

. . . Was mich betrifft, so habe ich im Ganzen 3mal gespielt, wovon Picarde[36]) 2mal wirklich ungemeines Glück gemacht hat. Jedes Wort wurde applaudiert, und bei dem Liede O Tannenbaum, mußte die Musik inne halten, bis sich das Publikum vom Lachen beruhigte. Die Zettel und Rezensionen bringe ich Dir mit, und erzähle Dir alles andere mündlich. Wenn Du übrigens glauben könntest, daß mich dieser Erfolg von meinem einmal gefaßten Entschluß nur im Geringsten abbringen könnte, so irrst Du Dich gewaltig. Daß ich überhaupt herging, war ja nur ein Mittel, um in dieser Zwitterzeit etwas Geld zu verdienen, was Du mir doch nicht verargen kannst, da ich ja augenblicklich zurückgekommen wäre, wenn ich irgendwie unerläßlich erforderlich gewesen wäre. Da das bis jetzt noch nicht der Fall war, so würde es mich wirklich schmerzen, wenn ich gerade nun abreisen sollte, wo ich die Frucht dieser Reise ernten soll. Da Ascher[37]) auch schon 3 mal gespielt hat, und da überhaupt nicht alle Tage hier gespielt wird, so konnte ich die Sache nicht gut früher beenden, und erst in einigen Tagen wird der Kaufmann von Venedig (zum e r s t e n male hier) zu meinem Benefize gegeben, wovon man sich allgemein ein sehr volles Haus verspricht, und wozu mir jedermann, mit dem ich sprach, seinen Besuch zugesagt hat. Ich kann Dir wohl sagen, daß ich stolz darauf bin, meine theatralische Laufbahn auf eine so ehrenvolle Weise beendigt zu haben. Aber flehentlichst bitte ich Euch, brecht mir nicht den Stab, und verdammt mich nicht meines Leichtsinns halber, wie Ihr vielleicht meint. Nicht Leichtsinn war es, sondern nur die

[36]) Das bekannte Singspiel von Louis Schneider.
[37]) Anton A., Schüler Tiecks, Bonvivant und Charakterspieler, 1846/7 in Potsdam, seit 1866 Direktor des Carl-Theaters in Wien.

Absicht, mir etwas Geld zu erübrigen. Ich kann mir wohl denken, daß es eine furchtbare, aber dramatisch wirksame Szene sein muß, wie die ganze Familie am 10ten d. M. um den Tisch sitzt und den armen Fritz verurtheilt, der nun nicht einmal mündlich sich vertheidigen kann, da er in fernen Landen sitzt. Aber bildet Euch ein, daß er vor *Jedem* sich hinkniet, und so lange fleht und bittet, bis man ihm verzeiht — werdet Ihr ihn dann noch verurtheilen? Nein, das könnt, das werdet Ihr nicht. Ihr werdet bedenken, daß es das letztemal war, wo er noch frei war, und daß er ja nun für ewig ins Joch gespannt, und für ewig seinem Geiste die Flügel gestutzt werden. Darum verzeiht, und wirkt mir auch Charles[38]) Verzeihung aus, dem Ihr da diejenigen Stellen vorlesen könnt, die ihn etwa interessieren. Ich weiß, daß ich vielleicht zu rasch gehandelt habe, aber ich weiß auch, daß ich durch Fleiß und guten Willen alles wieder gut machen kann. —

Daß ich zu Deinem Geburtstag nicht bei Dir sein kann, meine liebste Mutter, das tut mir weh, aber Du weißt gewiß, daß ich Dir, ohne es Dir sagen zu können, alles Beste wünsche, und daß ich, was in meinen Kräften steht, mein ganzes Leben dazu beitragen werde, Dir Deine Wünsche zu erfüllen. Ein Paar Jauersche Bratwürste, die man hier sehr schön bekommt, werde ich Dir persönlich überreichen. Bis dahin zürne mir nicht, wirke mir die Verzeihung aller meiner lieben guten Verwandten aus.

XI.

[Ohne Ort und Jahr, Berlin, Dezember 1849.]

Allerliebste Mama!
Liebste Elise und liebste Marie!

Der gute Tiedke[39]) hat mir mitgeteilt, daß der König befohlen hätte, mich mit 600 Taler zu engagiren und mir Rollen zu ertheilen zu lassen, die in dem Range des Herrn Hiltl[40]) lägen. Tiedke sagte selbst, daß er dies Anerbieten an meiner Stelle sehr ungern annehmen würde, und daß ich dadurch in keiner Hinsicht gefördert würde. Ich soll nun erst die definitive Resolution von Küstner abwarten und dann dem König für seine Gnade meinen Dank

[38]) Vermutlich ein älterer Verwandter Haases.
[39]) Kgl. Kammerdiener.
[40]) Joh. Georg, seit 1845 als Charakterspieler und Komiker am Kgl. Schauspielhause.

sagen, zu gleicher Zeit jedoch auf das Engagement verzichten und dabei bemerken, daß ich unter diesen Umständen nicht den Drang nach Fortschritt befriedigen könnte, den ich empfände, und daß ich um die Gnade nachsuchte, daß mir das Engagement für spätere Zeit offen gehalten würde, wo ich, durch meine Fähigkeiten berechtigt, eine andere Stellung, als die mir jetzt gebotene, beanspruchen dürfte. — Ich werde auf diese Weise wohl vorläufig in Prag oder Wien am Burgtheater, wohin mich Hendrichs[41]) empfohlen hat, bleiben, und nach ein Paar Jahren um das hiesige Engagement nachsuchen. Außerdem soll ich, wenn ich den Brief an den König absende, auch ein Gesuch an den Herzog von Braunschweig richten, was Humboldt bevorworten soll, und was auf diese Weise jedenfalls von Wirkung sein wird. Ich werde demnach viel gastiren und, wo mir die beste Stellung geboten wird, bleiben, denn unter diesen Umständen kann ich nicht hier mich engagiren. Zuerst werde ich nun auf ungefähr 14 Tage nach Prag gehen im Anfang März, und wenn ich gefalle, vielleicht gleich einen Contract schließen. Bekomme ich von Wien Gastspiel, so ist es von Prag ein Katzensprung bis dahin, und dann kann ich erst sagen, wo ich bleibe, was ich schon längst hätte wissen können, wenn ich nicht das langweilige Warten allen vortheilhaften Offerten vorgezogen hätte. Schließlich bitte ich Euch nun noch, mir ein halbes Dutzend feine leinene Taschentücher zu kaufen, weil man mich hier damit anführen würde; feiner jedoch als die letzten, die ich kaufte, und ja nicht klein; dann bitte ich meine Marie, mir doch ein oder zwei Paar solche Battistmanschetten zu machen, wie ich an meinem gestickten Hemde habe, und die ich nur in den Frack zu heften nöthig habe — die Façon ist bekannt . . . Herrn Bornemann[42]) lasse ich bitten, ob er mir nicht zum Andenken die Rollen zu „Sie ist wahnsinnig[43]) schenken oder borgen wollte, ich würde darin gastiren — in Potsdam würde dieses Stück doch schwerlich wieder gegeben werden; laß dir zugleich das Manuscript: die Wahnsinnige geben, es ist mir sehr werth und nützlich. — Vorgestern habe ich „Struensee“[44]) gesehen und war entzückt! Hendrichs war entzückend nobel. In der Spenerschen Zeitung hat über mich lobendes gestanden, auch in der

[41]) Von 1844—1864 am Kgl. Schauspielhause erster Held und Liebhaber.
[42]) Oberauditeur und Mitglied des Theatervorstandes in Potsdam.
[43]) Drama nach Mélesville von C. Schneider. Der „Baron Harleigh“ zählte jahrzehntelang zu Haases bevorzugten Gastspielrollen.
[44]) Tr. von H. Laube.

Theaterzeitung. Das Tagesblatt hebt mir auf, ich werde Euch dafür die andere Zeitung mitbringen . . .

XII.

Prag, den 17ten Octob. 50.

Meine liebe gute Mutter und Geschwister!

Mit nassem Blicke habe ich die Trauernachricht von dem Dahinscheiden unsrer alten treuen Tante gelesen. und dabei des guten verlassenen Herrn Steinike und Eduards gedacht. Möge ihnen der allmächtige Gott Linderung für diesen herben Verlust verleihen! — Mir ist es immer ein Freudentag, wenn ich von Hause einen Brief erhalte, denn trotz der unaufhörlichen guten Lehren meiner weisen, aber herzlich lieben Lise und Mize kann ich mich doch nimmer der Thränen enthalten, wenn ich so nachdenke, daß das Leben für den Gewinn der Existenz den harten Tribut der Entfernung von dem Liebsten, was ich auf Erden besitze, meiner Familie, dafür fordert. Mütterchen und lieben Geschwister, ich schwöre es Euch, daß ich ein guter Mensch bin und bleibe, denn ich habe zuviel Liebe, zuviel kindliche Ehrfurcht vor meiner Familie, die mich schützt gleich einem Talismane, und die ich mir bis in mein spätestes Alter erhalten will, denn nur dadurch habe ich einen moralischen Halt, in dem ich noch stets, wenn ich fern von Euch war, Zufriedenheit und Ruhe wiedergefunden habe. Der Weber hat mir soviel erzählen müssen, daß er manchmal schon anfing zu lachen, weil ich Fragen über Dinge stellte, die er füglich gar nicht wissen konnte. Er konnte sich aber gar nicht genug ergießen über den ehrwürdigen Eindruck meines guten Mütterchen und über die Liebenswürdigkeit meiner Schwester, alles — alles hatte ihm gefallen, und namentlich der ruhige Comfort und die Gemüthlichkeit bei uns. Ich weiß nicht — ich hätte meine beste Perrücke gegeben, wenn ich bei Euch hätte sein können, während er erzählte, so deutlich standet Ihr vor meiner Seele, und waret doch so fern! Meiner lieben Schwester Marie 2 Küsse für das liebe, herzige Oeffnen ihres Gemüthes mir gegenüber, womit sie immer etwas kargt, und meinem Bruder Elise einen recht männlichen Schmatz. Vielleicht komme ich doch noch in diesem Jahre, wer weiß — unverhofft! Gutwillig lassen sie mich hier aus Prag nicht fort, denn ich bin sehr aufrichtig beliebt, was mir mit jeder neuen Rolle klar wird. Gebt Acht! der Fritze wird in kurzer Zeit ein Schauspieler, vor dem

man auch draußen Respect hat — jetzt reden auch schon die Wiener Theaterzeitungen von meinen Rollen. Ich sage Euch, Kinder — ich habe aber fürchterlich zu tun, und sehe dabei so gut aus, wie ich nie aussah, das macht, weil ich regelmäßig lebe. Wenn doch mein Mütterchen meine Zimmer sehen könnte, wie ich Morgens mit meinem Federbesen alles säubere, und mein geordnetes Wäschespinde, Schreibtisch und Etagere — ich weiß, daß Du eine Freude haben würdest, — na, im andern Jahre mußt Du kommen, es hilft nichts, und dann mußt Du mich auch spielen sehen, und Dich freuen, wie man Deinen Sohn auszeichnet. In der anderen Woche wird mein Stück[15]) gegeben, wo alle meine Bekannten ins Theater gehen und für ihren Freund wirken wollen. Eigentlich habe ich nur einen steten Umgang, das ist der Sohn eines der ersten Banquiers, Ferdinand Fügner, ein sehr feiner, gebildeter Mann, mit dem ich ein recht aufrichtiges Freundschaftsbündnis schloß, was mich von vielen Zerstreuungen und Vergnügungen abhält, denen ich so vielleicht nicht entgehen könnte. Alle Nachmittage trinke ich bei ihm Caffee, wobei wir dann bis zum Theater zusammenbleiben, und Vormittag studiere ich, aber *einen wie den anderen*! Meine pecuniären Verhältnisse habe ich nun so weit geordnet, daß ich jetzt ganz gut auskomme, wenn ich nur **eine** Schuld, eine peinliche für mich, tilgen könnte, die an diesem ersten fällig ist, und die ich, weil ich diesen Monat Miethe und Holz außerdem zu zahlen [habe], unmöglich mehr von meiner Gage zahlen kann, das sind 55 Taler! — Wenn ich die hätte, aber diesen *ersten*, — wäre ich glücklich, und entginge einer gräßlichen Unannehmlichkeit — alles andere habe ich geordnet, und zahle monatlich so viel ab, als ich nur entbehren kann, — manchmal die Hälfte meiner Gage. In ungefähr 6 Monaten bin ich damit fertig und besitze in meiner Einrichtung ein Kapital, was mir bei dem einstmaligen Verlassen Prags außerordentlich zu Statten kommen wird. Am ersten [Nov.] ist mein Geburtstag!! — wie wär's, liebstes, bestes Mütterchen, das Gold hat hier so hohes Agio, daß ich ein gutes Geschäft machte! Bitte! Bitte!! — Die Wolle ist gut, jedoch habe ich wegen Verheimlichung des Inhaltes von dem Paquet Strafe zahlen müssen. Es stand Roßhaar obenauf, und es war ja Schaafwolle — Elise! Schaaf!

[15]) Kgl. ständ. Theater in Prag, 20. Nov. 1850. Zum ersten Male: „*Ein Brief zuviel*". Lustspiel in 1 Akte von Fritz Haase. Personen: Eduard von Saalburg . . . Herr Haase. Marie, seine Gattin . . . Frl. Frey. Die Szene spielt auf einem Landgute in der Nähe von Wien.

wolle! Hier wird ja auf der Mauth jeder Quark untersucht und versteuert. Die Handschuhe habt Ihr wohl für den Zuwachs oder für erfrorene Finger geschickt, dazu gehören ja Riesenfäuste. Eine große Freude habe ich gehabt, als ich hörte, daß Ihr mein Bild[46]) habt, — was kostet es denn? Wenn hier Ausstellung ist, muß es aber so lange her! Die paar Gulden zahle ich schon Transport! . . . — Jetzt sticht mich schon der Hafer vor Uebermuth, weil ich immer froh werde, wenn ich mich mit meiner lieben Familie unterhalte — darum lebt vorläufig wieder einmal recht herzlich wohl, bleibt Eurem fernen Fritz recht wohl und lieb gesinnt, damit er doch einen Ersatz für die Trennung von Euch hat . . .

XIII.

Prag, den 7. Dezember 1850.

Meine einzig liebe theure Mutter!

Den letzten Brief von Hause habe ich gestern erhalten und verschiebe eine ausführliche Antwort auf Lisens Politischen Sermon auf mündliche Besprechungen. Daß ich nicht zu dienen brauche, ist mehr werth, als gegenwärtig das bedeutendste Geschenk, denn es hätte mich aus meiner ganzen Carrière gerissen. Beifolgendes Stück ist nun mein besagtes Werk. Lasse es sauber binden und übergieb es Schöning oder Charles, damit er mir durch die Dedication vielleicht doch ein Douceur verschafft; wo Millionen zum Fenster hinausfliegen, wird es auf ein paar Friedrichsd'or nicht ankommen — ich risse mir alle Haare aus dem Kopfe, wenn ich n i c h t s erhielte, denn die Abschrift kostet mich baare 3 Gulden — also wirkt dafür, daß Ihr mich damit zu Weihnachten überraschen könnt. Meiner lieben, treuen Mutter sende ich meinen heißen, aufrichtigen Glückwunsch zu ihrem Geburtstage, flehe vom Himmel langes, freudevolles Leben für sie herab, und schwöre ihr, als Gabe ein ehrenvolles, ihrer stets würdiges Leben zu führen. und unwandelbar ein guter braver Sohn zu sein! — Ob ich komme, ist noch nicht ganz bestimmt, — jedenfalls erhaltet Ihr bald, und wenn ich reise s o g l e i c h einen Brief. Leider könnte ich ja doch nur ein paar Tage zu Hause bleiben, und würde dieselbe Wonne und Freude empfinden, wenn ich auch keine Gans vorgesetzt erhielte. Gestern ging

[46]) Das in „Was ich erlebte“ nachgebildete Jugendporträt Haases von Gustav Richter.

der „Prophet“ hier mit einem Kostenaufwande von 18 000 Gulden in die Scene. Die Preise waren dreifach erhöht, und dennoch sind schon alle Plätze auf 5 Vorstellungen verkauft. Die Oper hat auf mich einen kolossalen Eindruck gemacht, wozu wohl der große scenische Pomp viel beitragen mag; die aufgehende Sonne ist wirklich ein Meisterwerk von einem chemischen Experiment[47]), die Dekorationen sind alle von Gropius[48]) und sind reizend schön. — Gestern spielte ich den Engländer im „Arzt“[49]), und vorgestern den König Philipp in Don Carlos mit vielem Applaus und Hervorruf. Ich würde mich doch närrisch freuen, wenn Ihr mich einmal von einem ganz fremden Publikum so ehren sehen würdet. Am 5ten war ich in einer sehr vornehmen Soirée[50]), und sende Euch der Kuriosität halber die Karte davon, — es ging über alle Maßen fein zu; servirt wurde auf Silber für 24 Personen, selbst die Tassen waren Silber, die Bedienten, nach dem neusten französischen Geschmack gekleidet, benahmen sich mit mehr Tact als mancher Herr, den mitunter in einem Salon belächle. Wie ist es denn mit Weihnachten — es ist nur eine Frage? Die Course stehen immer noch sehr hoch! Das etwaige Honorar schickt mir nur gleich umgehend, Geld kann ich stets brauchen. Nun lebt wohl und behaltet lieb

Euren treuen Fritz.

Meine Adresse ist nicht: Schauspieler Haase, sondern Mitglied der Königl. ständischen Bühne zu Prag rc.

---

47) In Meyerbeers Oper hatte man in Paris 1849 den elektrischen Strom zum erstenmal zur Effektbeleuchtung auf der Bühne benutzt.

48) Berühmter Dekorationsmaler in Berlin.

49) Lustspiel von W. H. Hesse.

50) Wohl bei Haases im Erinnerungsbuche erwähnten Gönner Prinz de Rohan.

Friedrich Haase in München.

Aus unveröffentlichten Briefen und Aktenstücken zusammengestellt von Ludwig Malyoth.

Bald nachdem der „kosmopolitische Nachtwächter“ Franz Dingelstedt „mit den langen Fortschrittsbeinen“ seinen Einzug in München gehalten hatte — dies war geschehen am 1. Februar 1851 —, klopfte der junge Friedrich Haase an die Pforte des bayerischen Hoftheaters. — Er war in seinen frühen Wanderjahren von Weimar über Potsdam und Berlin nach Prag gekommen, wo ihn die „Bohemia“ schon „einen Virtuosen der Menschendarstellung“ nannte. Von dort aus bietet er sich als Nachfolger Karl Josts[1]) an, unterm 23. Januar 1852. Dingelstedt greift sofort zu und fordert für Juni oder Juli drei Gastrollen —, Haase schlägt unterm 1. Februar 1852 ein doppeltes Programm vor, das neben klassischen Rollen dem später von ihm so geliebten Genrestück schon damals Gleichberechtigung zu geben scheint. — Besonders liegt ihm an dem Schauspiel „Sie ist wahnsinnig“, womit er auf seinen späteren Virtuosenfahrten noch in alten Tagen sich auszeichnete. — Er war sich überdies völlig klar darüber, wieviel für ihn auf das Verhältnis zu Dingelstedt ankomme. Ein Eitler weiß dem andern zu schmeicheln. So nennt Haase im Brief vom 1. Februar 1852 seinen künftigen Herrn „den langersehnten Messias deutscher Schauspielerorganisation“ und „glaubt als Gastspielhonorar für jede Rolle acht Friedrichsd'or beanspruchen zu dürfen“. —

Dingelstedt bemerkt eigenhändig auf diesem Brief: „80 Gulden bei 3 Rollen, 60 Gulden bei 6 Rollen, 50 Gulden bei mehr. Juni zugesagt (8. II. 52. D.).“

Besonderes Gewicht legte Haase auf die Rolle des Glendower in Alfred Meißners Drama „Armstrong“.

Aus Dingelstedts Antwort ersieht man, daß er für drei Abende auf vier Rollen (Mephisto, Marinelli, Lord Harleigh und den armen Poeten) rechnete. — Bei sechs Rollen stellte sich das Programm wie folgt:

---

[1]) Joh. Karl Friedrich Jost, geb. 1789, kam von Hamburg 1837 nach München, † 25. August 1870.

1. Mephisto, 2. Lamoignon (Urbild des Tartüffe)[2]), 3. Adam (Zerbr. Krug) und armer Poet, 4. Glendower[3]), 5. Marinelli, 6. Posert (in Ifflands „Spieler"). In Reserve sollen bleiben: Franz Moor, Müller und sein Kind, Ein deutscher Krieger (Kurfürst Joh. Georg I.) von Bauernfeld, Struensee (Pfarrer Struensee) von Michael Beer.

Interessant ist Dingelstedts Bemerkung: „Vor einem Engagements-Abschluß lasse ich, meinem Grundsatze folgend, Sie eine neu hier zu lernende Rolle spielen. Sie werden das begreiflich finden und nichts dagegen haben."

Zur Ausführung dieser Maßnahme scheint es nachmals nicht gekommen zu sein.

Mitten ins Gastspiel der Henriette Sontag platzte Friedrich Haases erstes Auftreten in München hinein. Trotzdem wußte er mit seiner Eigenart zu fesseln. Der Spielplan zog sich über vierzehn Tage hin und brachte:

Do. 3. Juni: Clavigo T[5] Goethe — Carlos — F. Haase a. G.
So. 6. Juni: Faust T[6] Goethe — Mephisto — F. Haase a. G.
Di. 8. Juni: Das Urbild des Tartüffe OL[5] Gutzkow. (Präsident Lamoignon — Friedrich Haase a. G.)
F. 11. Juni: Die Wahnsinnige. D[2] nach Melesville von Angely und Schneider. Sir Bernard Harleigh — F. Haase.
Der gerade Weg ist der beste. L[1] Kotzebue. Elias Krumm — F. Haase.
Di. 15. Juni: Die Räuber T[5] Schiller. Franz Moor — F. Haase.
Do. 17. Juni: Der Müller und sein Kind. D[5] Raupach. Reinhold — F. Haase als vorletzte Gastrolle.
F. 18. Juni: Donna Diana L[5] Moreto (West). Perin — F. Haase.

Die Kritik war ihm — das will in München, wo der „Biergeist zum Negieren treibt", etwas heißen — überaus günstig gesinnt.

Der als „Humorist" bekannte M. E. Schleich schrieb im „Münchner Punsch"[4]):

„Haase gab den Carlos in ‚Clavigo' mit soviel Geist und natürlicher Noblesse, führte diese schwierige Rolle mit soviel psychologischer Schärfe durch, daß wir dem ferneren Verlauf des Gastspiels mit be-

---

[2]) W. Stammler im „Zeitgeist" (Beibl. z. „Berliner Tagebl.") 44, v. 28. Okt. 1912, „Aus Fr. Dingelstedts Direktionstätigkeit am Münchener Hoftheater", — sagt irrig Lamoignon in Kotzebues: „Die Rosen des Herrn v. Malesherbes".

[3]) „Armstrong" von Meißner hat Dingelstedt nicht angenommen trotz seines Versprechens (s. Stammler a. a. O.).

[4]) „Münchner Punsch" Nr. 24, S. 182, 3. Juni 1852.

deutender Erwartung entgegensehen. Alle seine Reden und Stellungen beherrschte ein großer künstlerischer Verstand, gepaart mit jenem Geschmack, den nur eine höhere Bildung mit sich bringt. Wenn Herr Haase seine weiteren Partien auf gleiche Weise durchführt, so begrüßen wir in ihm den Darsteller eines Faches, das, wenn man einige noch lebende Koryphäen der älteren Zeit abrechnet, in Deutschland fast gar nicht vertreten ist." —

Man sieht, er hatte von Anfang an gewonnenes[5]) Spiel. — Nicht minderen Eindruck machte er in den „Räubern":

„Herr Haase zeigte sich in der Rolle des Franz wieder als gewandter Schauspieler, der seine einmal angenommene Auffassung mit Konsequenz durchführt. Besonderen Effekt erzielte sein Mienenspiel, das in psychologischer Harmonie mit den Worten diese ergänzt und Sinn und Wirkung derselben in drastischer Weise erhöht." —

Seine Vielseitigkeit tat sich besonders gütlich in dem Genrestück übler Sorte „Der Müller und sein Kind" (als Reinhold)[6]):

„In der ziemlich scharfen Darstellung dieses harpyienartigen Charakters schien Haase ein ganzes Genre von Rollen zu markieren, Individuen, welche irgendeine Leidenschaft verzehrt, Feinde der Menschheit, die sich mit einer fixen Idee beschäftigen, mit einem Wort: krankhafte Charaktere." — —

Seine Münchener Stellung war gesichert. — So mußte es scheinen. Aber er hatte Dingelstedt verschwiegen, daß er schon seit Herbst 1851 in Karlsruhe gebunden war. — Nun steckt er im Gedränge. — Sein gütiger Chef, erst verblüfft, weiß über die Schwierigkeit hinwegzukommen — und die Angelegenheit ordnet sich zur Zufriedenheit beider. Dingelstedt schreibt unterm 26. Juni 1852 an den König Max über Haases Gastspiel, daß der Gesamteindruck als ein höchst günstiger betrachtet werden könne, und wenn auch gerade die Rolle des Mephisto, worin der König Haase gesehen, seine schwächste Leistung gewesen sei, so bewähre er sich doch als ebenso verständiger wie fleißiger und geübter Künstler, der bei seiner Jugend — er zählte erst 24 Jahre [in Wahrheit damals 27] — zu schönen Hoffnungen berechtige und bei dem täglich mehr fühlbar werdenden Mangel an gebildeten Schauspielern, wie aller Fächer, so besonders dieses Faches, jede Beachtung verdiene.

Da der König zu öfteren Malen schon die Erwerbung eines tüchtigen Nachwuchses anbefohlen, da die hiesigen Kräfte zusehends altern und abnehmen, glaubt Dingelstedt keine passende Gelegenheit

---

[5]) „Münchner Punsch" Nr. 26, S. 196, 15. Juni 1852.
[6]) „Münchner Punsch" Nr. 28, 17. Juni 1852.

zur Gewinnung eines vielversprechenden Talentes unversucht vorübergehen lassen zu dürfen. Haase will ein einjähriges Probeengagement mit 3000 fl. annehmen, was Dingelstedt auf 2500 fl. herabzudrücken hofft. Dies genehmigt der König am 3. Juli 1852. Der Vertrag soll am 1. Mai 1853 beginnen.

Aber auch hier tritt wieder eine Zäsur ein. Dingelstedt kommt nicht gleich zum Zug.[7]) In seinem Briefe vom 7. August ist von anderen Bedingungen die Rede, die der „schwierige“ junge Mann erstrebt zu haben scheint. Falsche Klugheit hat ihn öfters genarrt. Ende des Jahres kommt der Vertrag für München zustande. Dingelstedt triumphiert. Schnell werden die beiden Antipoden Freunde. — In der brieflichen Anrede tritt die typische Formel aller Reisevirtuosen des vorigen Jahrhunderts auf: Auch Haase treibt seinen Mißbrauch mit dem „Freund und Gönner“. —

Im Brief vom 4. Januar 1853 erkundigt er sich angelegentlich über seine Debütrollen „um mich auf das rigorosum ernstlich zu präparieren, denn diverse Skorpione werden wohl zu töten sein, auch dürfte es an Giftspritzen nicht fehlen, da heißt es denn sehr sattelfest sein“. Im Hinblick auf Dingelstedts Inszenierungen von Sophokles „Antigone“ (1851) und „König Oedipus“ (1852) bemerkt Haase „mit einer gewissen Wehmut, daß er für dieses Genre so gar keine Requisiten bringe“. — Darin steckt schon eine Vorahnung seiner späteren Unzufriedenheit.

Im Mai soll er sein Engagement antreten.[8]) Vorher wird seine Eifersucht noch gereizt durch ein Gastspiel Emil Devrients, der ihm nicht als willkommener Vorläufer gelten konnte, wenn er auch außer Hamlet nicht seine Rollen spielte. Devrient trat auf als Hamlet 13. und 27. Mai, Scharfeneck („Majoratserbe“ von Amalie von Sachsen) 16. Mai, und Derwood („Ein Arzt“ von Wages) 16. Mai; Egmont (18. Mai); Bolingbroke („Ein Glas Wasser“) 20. Mai; Sullivan („Sullivan“ v. Melesville) und Gibbon („Englisch“ von Görner) 22. Mai, Richard II. 24. Mai.

Haases Antrittsrollen haben das Uebergewicht im Genrehaften. Er begann 31. Mai mit dem „Armen Poeten“ und der „Wahnsinnigen“, am 7. Juni folgte Franz Moor, am 10. König Philipp. — Mit Akiba („Uriel Acosta“) überraschte er am 14. Juni, wiederholte am 22. „Die Wahnsinnige“ und Elias Krumm (in „Der gerade Weg der beste“). —

---

[7]) S. Stammler a. a. O.

[8]) Antwort Dingelstedts s. bei Stammler („Zeitgeist“ Nr. 45 v. 4. November 1912).

Die zwei letzten Abende brachten Havelin („Der Fabrikant" von Ed. Devrient) am 30. Juni und Adam („Zerbrochene Krug") am 4. Juli.

Kaum ist der Neuling in München zur Ruhe gekommen, da naht ein neues Verhängnis. Bogumil Dawison tritt als Gast auf, und diesen „Fachfaller" mag er nicht leiden; nachdem er ohnehin selbst fühlte, daß er kein tragisch Begnadeter ist, wollte der unstete Wandervogel wieder flügge werden. — Man begreift schon, daß ihm der berühmte polnische Kollege arg zuwider war auf den Brettern, wo er sich als Auserlesener träumte. Dawison spielte Hamlet (6. Juli), Carlos („Clavigo", 8. Juli), Bonjour („Wiener in Paris", 8. und 16. Juli), Richard III. (12. Juli), Michonnet („Adrienne Lecouvreur", 12. Juli), Mephisto (14. Juli), Benedikt („Viel Lärm um nichts", 16. Juli), Franz Moor (19. Juli).

Besonders die Ankündigung des Gastspiels reizte Haase zum Widerspruch. Man hatte große Extrazettel gedruckt. — Er schreibt (7. Juli 1853): „Ist Herr Dawison ein großer Künstler, so bedarf es keiner Metallbuchstaben, um die große Masse darauf hinzuweisen" — und verlangt seine Entlassung. Dingelstedt macht dieser Künstlerlaune ein rasches Ende. Mit lapidarer Kürze bemerkt er, daß er „keinerlei Grund habe, dem Entlassungsgesuch zu willfahren".

Er gab ihm aber einen Urlaub, damit er fern vom Schlachtfelde seinen Unmut austoben könne. Das half beiden darüber hinweg. Sie gewöhnten sich wieder aneinander und kamen leidlich aus, soweit dies bei solch empfindlichen Naturen angängig ist.

Am 16. Dezember 1853 wurde der Vertrag auf ein weiteres Jahr unter gleichen Bedingungen (2500 Gulden) verlängert.

Ums Neujahr 1854 ließ der Ehrgeiz unseren Pläneschmied abermals nicht ruhen. Er gravitierte nach Wien. Am 27. Januar macht Haase eine Immediateingabe an den König um einen dreiwöchigen Urlaub zum Gastspiel im Hofburgtheater in Wien. Dingelstedt war den Ränken seines Lieblings aber gewachsen, er erwidert, daß er Haase nicht fürs Burgtheater ausgebildet haben wolle und rät, den Urlaub abzuschlagen, was geschieht. An Eigenwilligkeiten leistete sich Haase manches, und Dingelstedt hatte sein liebes Kreuz mit dem verzogenen Günstling.

Am 10. November 1854 hatte Haase seinen Urlaub willkürlich um einen Tag verlängert und mußte dafür zu vier Tagesgagen Strafe verurteilt werden. Am 26. März 1855 war er wieder aus einem Urlaub nicht zurückgekehrt, er hatte in Landshut der Direktorin, einem „sehr armen, aber ehrlichen Weib, ein Gastspiel zugesagt, damit sie ihre

Gagen zahlen kann". Als er ankam, hatte die Behörde am Vorabend eines Festtages verboten, zu spielen. Die Mitglieder beschwören Haase, nicht fortzugehen; er bleibt.

„So ist es denn gekommen" — schreibt er an Dingelstedt — „daß ich bei einer gräßlichen Strapaze, ohne den geringsten Vorteil den Leuten zu Geld half und nichts davontragen werde, als die Ungnade meines mir sonst so gütig gesinnten Chefs. Traurig genug! Meine Taten auf meinen Kopf."

Mit diesen Zeilen wollte er sein Vergehen in einem weniger strafbaren Licht erscheinen lassen. Und diesmal gelang es ihm.

Es wird Zeit, die Summe seiner Arbeit zu ziehen, die er in München geleistet. Aus nachstehender Aufstellung, die alle seine Rollen enthält, ergibt sich das Fazit von selbst:

Angely: „Das Fest der Handwerker" (Kluck): 4. Dez. 1853, 11. Dez. 1853, 31. Mai, 31. Dez. 1854, 5. Febr. 1855 5 mal
Bahn: „Man sucht einen Erzieher" (Arthur v. Marsan): 10. Juli, 17. Juli 1855 . . . . 2 „
Bauernfeld: „Das Liebesprotokoll" (Bankier Müller): 25. Nov. 1853, 20. Jan., 16. Febr., 13. Juni, 14. Sept., 5. Dez. 1854 . . . . 6 „
— „Krisen" (Lämmchen): 10. Okt., 16. Okt. 1854, 11 Jan., 4. Sept. 1855 . . . . 4 „
Benedix: „Die alte Jungfer" (Präsident Berg): 17. Nov., 30. Nov. 1854, 17. Jan. 1855 . . . . 3 „
Birch-Pfeiffer: „Rose und Röschen" (Leutnant Dillen): 27. Dez. 1854, 5. Jan., 27. Jan., 6. Febr. 1855 . . . 4 „
Cumberland: „Jude" (Schewa): 10. Jan., 3. Febr., 18. Mai 1854 . . . . 3 „
Devrient, Eduard: „Der Fabrikant" (Havelin): 30. Juni, 25. Aug. 1853, 5. Jan. 1854 . . . . 3 „
Dingelstedt: „Das Haus des Barneveldt" (Moritz von Nassau): 21. März 1854 . . . . 1 „
Floto: „Der Friedensstifter" (Jürgen Holzschuh): 16. Dez. 1853 . . . . 1 „
Geibel: „Meister Andrea (Luigi, Poet): 13. Febr., 22. Febr., 11. April 1855 . . . . 3 „
Goethe: „Clavigo" (Carlos): [3. Juni 1852][9]), 16. Mai 1854, 5. Juni 1855 . . . . 3 „

[9]) Die Gastspiele stehen in [ ] Klammern.

— „Faust“ (Mephisto): [6. Juni 1852], 26. Dez. 1853, 1. März, 24. Juli[10]) 1855 . . . . 4 mal

— „Egmont“ (Macchiavelli): 21. Juli 1854, 24. April[11]) 1855 . . . . 2 „

Gottschall: „Pitt und Fox“ (Georg der Dritte): 16. Aug. 1855 . . . . 1 „

Grandjean: „Am Klavier“ (Jules Franz): 17. März, 22. März, 28. April, 31. Mai, 29. Sept. 1854, 4. Febr., 5. Juni 1855 . . . . 7 „

Griepenkerl: „Ideal und Welt“ (v. Wildungen): 18. April 1854 . . . . 1 „

Gutzkow: „Philipp Perez“ (Philipp II.): 27. Sept., 6. Okt. 1853 . . . . 2 „

— „Urbild des Tartüffe (Lamoignon): [8. Juni 1852] . . 1 „

— „Uriel Acosta“ (Akiba): 14. Juni, 30. Aug. 1853 . . . 2 „

Halm: „Der Fechter von Ravenna“ (Caligula): 16. und 19. Jan., 16. Febr., 19. März, 11. Juli, 31. Aug. 1855 6 „

Hersch: „Alonso Guzman“ (Alonso Perez): 29. März, 26. April 1855 . . . . 2 „

Heyse, Paul: „Die Pfälzer in Irland“ (James Hennesey): 1. Mai, 22. Juni 1855 . . . . 2 „

v. Kleist: „Der zerbrochene Krug (Adam): 4. Juli, 6. Dez. 1853 . . . . 2 „

Kotzebue: „Der arme Poet“ (Lorenz Kindlein): 31. Mai 1853, 4. April 1854, 9. Febr. 1855 . . . . 3 „

— „Die beiden Klingsberg“ (Vater Klingsberg): 24: Jan., 7. Febr., 19. April, 6. Okt. 1854, 27. Juni 1855 . . . 5 „

— „Das Epigramm“ (Löwe): 7. März 1854 . . . . . . 1 „

— „Der gerade Weg der beste“ (Elias Krumm): [11. Juni 1852], 27. Juni, 31. Aug. 1853, 16. Febr., 12. März 1854, 26. Jan. 1855 . . . . 6 „

Lessing: „Nathan“ (Nathan): 3. Jan. 1854 . . . . 1 „

— „Emilia Galotti“ (Marinelli): 26. Mai, 19. Juli 1854, 17. April 1855 . . . . 3 „

— „Minna v. Barnhelm“ (Riccaut): 15. Sept. 1855 . . . 1 „

Melesvilles (Angely und Schneider): „Die Wahnsinnige“ (Harleigh): [11. Juni 1852], 31. Mai, 22. Juni 1853, 17. März, 4. Aug. 1854 . . . . 5 „

---

[10]) Marie Seebach spielte das Gretchen.
[11]) Otto Lehfeld spielte Alba.

Meyr, Melchior: „Herzog Albrecht" (Kanzler v. Adelsreiter): 21. Febr., 26. Febr., 30. März, 14. Juli 1854 4 mal
Moreto: „Donna Diana" (Perin): [18. Juni 1852], 16. März 1855 . . . . 2 „
Müller, Otto: „Charlotte Ackermann" (Ekhof): 9. März, 13. April 1855 . . . . 2 „
Raupach: „Der Müller u. sein Kind" (Reinhold): [17. Juni 1852] . . . . 1 „
Schiller: „Don Carlos"[12]) (Philipp): 16. Juni 1853 . . . . 1 „
— „Kabale u. Liebe" (v. Kalb): 24., 30. Juli 1854 . . . 2 „
— „Maria Stuart" (Burleigh): 13. Juli 1855 . . . . . 1 „
— „Die Räuber" (Franz Moor): [15. Juni 1852], 7. Juni[13]), 1. Okt. 1853, 9. Dez. 1854 . . . . 4 „
— „Wilhelm Tell" (Geßler): 18. Sept., 8. Okt. 1853, 25. März, 15. Okt. 1854 . . . . 4 „
Scribe (Lembert): „Ehrgeiz in der Küche" (Vatel): 11. Nov. 1854, 2. Febr. 1855 . . . . 2 „
— (u. Legouvé): „Erzählungen der Königin v. Navarra" (Kaiser Karl V.): 29. Nov. 1853 . . . . 1 „
— „Das Glas Wasser" (Bolingbroke): 6. Juni 1854 . . . 1 „
Shakespeare: „Hamlet" (Hamlet): 19. Dez. 1854 . . . . 1 „
— „Kaufmann v. Venedig" (Shylock): 15. Sept. 1853, 7. Aug. 1855 . . . . 2 „
— „König Richard II." (Johann v. Gaunt): 15. August 1854 1 „
— „König Richard III." (Schlegel), (Richard): 9. Juni 1854, 6. März 1855 . . . . 2 „
— „Othello" (Voß), (Jago): 12. Mai 1854 . . . . . . 1 „
Steigentesch: „Mißverständnisse" (Baron Werdenberg): 10. Febr. 1854 . . . . 1 „

Sa. 178 mal

Wenn ihm auch der Bardenstil weniger zu eigen war, so hat er doch von klassischen Rollen in der kurzen Zeit nicht wenige gespielt. Er brachte von Shakespeare Hamlet, Shylock, Richard, Jago, von Schiller König Philipp, Burleigh, Franz Moor, Geßler, von Goethe Carlos und Mephisto, während seinem Naturell Kalb, Riccaut und Adam in Kleists „Zerbrochenem Krug" entgegenkamen. Ihn zog es

[12]) Posa spielte Deetz, der spätere Schauspieldirektor in Berlin.
[13]) Karl Moor spielte Deetz ebenfalls.

mehr zum Pathos der Bonvivants, die er aus dem Handgelenk spielte. Das Genrehafte der Niederländer lag ihm näher. Was beklagte er sich also? Darin gab es doch Arbeit in Hülle und Fülle. Freilich, lächelnder und wärmender Humor war ihm fremd, dafür aber hatte er die Andacht zum Detail beim Charakterisieren. — Man muß sich bei dieser seiner Neigung nach der leichten Seite nicht wundern, wenn Kunst und Nichtkunst wahllos durcheinander wirbeln. Merkwürdig liebte er schon in seiner „jüngsten" Jugend mehr die Effekte, die der tragischen Muse entgegenstehen. Und Dingelstedt ließ ihn darin gewähren. Mancher liebe Schund ist dem Liebling zuliebe gespielt worden. Schon bei seinen ersten Gastspielen legte Haase das Schwergewicht auf die „Zuwagen". Was Dingelstedt an ihm schätzte, das war die aparte Persönlichkeit, die in jeder Rolle fremdartig wirkte. Man rühmte ihn als diskreten Darsteller höherer Gesellschaftsmenschen, aber eine gewisse abgezirkelte Manier ließ sich nicht leugnen, er liebte es, starke Farben aufzutragen, wie die Maler, und es war ihm eine Lust, sich außerhalb des künstlerischen Gesetzes virtuos und effektvoll zu tummeln.

Freilich konnte er in diesen Stücken, die nur glatte Oeldrucke waren, nicht tiefe Wurzeln schlagen, das hing ihm sein ganzes Leben lang nach. Literatur war ihm Tand, und er blieb in ästhetischen Dingen wetterwendisch. Früh spitzte er sich auf eine Spielweise zu, die in der Nüchternheit steckengeblieben ist, und doch mußte man ihn lieben, so, wie er war, und den strengeren Maßstab aus der Hand fallen lassen.

So hat es auch Dingelstedt mit ihm gehalten, solange es ging.

Aber es ging nicht mehr lange. Haase kränkte seinen „Gönner" durch „französischen" Abschied — bei Nacht und Nebel (1855).

In seinen Erinnerungen[14]) legt er sich einen sehr naiven Abgang zu. Er meint:

„Dingelstedts Stellung war durch mannigfache, hier wohl nicht zu berührende Ursachen — der freundliche Leser vergleiche Dingelstedts reizvolles Buch: Münchner Bilderbogen[15]) — unhaltbar geworden. Er ging — ich auch!"

Nein, so harmlos war die Sache nicht. Haase sprang wohl leichtsinnig genug in die Gefahr des Kontraktbruchs hinein, um sich wieder einmal aus einem Dilemma zu befreien. Er hat sich aber gleichsam am eigenen Scharfsinn erhängt. Dingelstedt blieb noch bis Februar

---

[14]) Friedrich Haase: „Was ich erlebte" (1846—96), Berlin o. J., S. 68.

[15]) Zuerst erschienen in Rodenbergs „Deutscher Rundschau" 1879, Heft 5—8.

1857 Intendant in München und ließ es sich angelegen sein, seinem Freund Haase gegenüber den „Gönner“ ins Gegenteil zu verkehren. Den ersten Wink erhielt er von Ed. Devrient, der ihm folgendes meldet:

Carlsruhe, den 29. August 1854.

Hochgeehrter Freund!

Wenn verschiedene ziemlich beglaubigte Aussagen die Wahrheit enthalten, so steht uns beiden eine amtliche Collision bevor, über die wir uns wol besser in Zeiten verständigen.

Der Hofschauspieler Haase hat bei seinem Gastspiele hier im November v. J. einen Dienstcontract unterzeichnet, der ihn vom 1. November 1854 bis 1. November 1857 dem diesseitigen Dienste verpflichtet. Er hat dies mit der Versicherung gethan, daß er beim Antrittstermin dieses Vertrages der Pflichten gegen das Königl. Bayersche Hoftheater ledig sei, ja daß er noch früher entlassen zu werden hoffe. Jetzt vernehme ich, daß er sich gleichzeitig auch Ihrem Hoftheater aufs Neue verpflichtet habe. Ich bitte Sie, hochgeehrter Freund, mich darüber baldmöglichst ins Klare zu setzen.

Daß München inmitten seiner großen Unternehmung so grausam heimgesucht worden[16]), ist in weitester Beziehung zu beklagen. Glücklich genug ist die theatralische Unternehmung[17]) dem Verderben zur rechten Zeit entwischt. Meine Reise nach England und zu meinem Sohne dort hat mich verhindert, Sie zu besuchen. So ist es auf ruhigere Zeit verschoben.

Ihr hochachtungsvoll ergebener

Eduard Devrient.

Haase sollte, um von Karlsruhe wieder frei zu werden, 3000 Gulden Konventionalstrafe zahlen, wenn er nicht eine Anzeige beim Kartell-Verein gewärtigen wollte.

Nun hatte er zwei „unangenehme Positionen“. In Karlsruhe hatte er sich durch sein Vorgehen im jugendlichen Leichtsinn unmöglich gemacht, und München paßte ihm auch nicht mehr. Sein unruhiger Geist trieb ihn weiter. Er fühlte sich nicht genug gefeiert, weil er nicht der Mittelpunkt des Interesses war. An seinen Freund, den Inspektor Schmitt schreibt er (17. Sept. 1855): „In Verlegenheit setzt Sie meine Abwesenheit keineswegs, da ich eigentlich niemals im Repertoire war, denn außer Caligula, Jules Franz und Lämmchen

[16]) Er spielt auf die große Cholera-Epidemie an.
[17]) Das erste Münchner Gesamtgastspiel im Sommer 1854.

sind meine Rollen sämtlich zu besetzen, namentlich da jetzt Herr Lehfeld[18]) jede Rolle, mag sie nun immer welchen Genres sein, um ½7 Uhr übernimmt und dem Publikum gefällt.“ Und er fügt hinzu: „Sie wollten einen Tragöden aus mir schnitzen und schnitzten solange, bis von dem Stoff für Nichts mehr etwas übrig war.“

Am 17. September 1855 hat Haase München den Rücken gekehrt und seinem „geliebten“ Chef folgende Epistel hinterlassen, nachdem er sich auch in einem Schreiben an den König (18. Sept.) gerechtfertigt zu haben glaubte.

Er schreibt an Dingelstedt:

Hochgeehrter Herr!

Schon seit einem Jahre beinahe lastete das hiesige Engagement schwer auf meiner Seele und schon früher hätte ich den Schritt getan, der ein Brandmal auf meine Stirn drückt, hätte mich nicht immer neuerdings Ihr mehr als liebevolles Wohlwollen davon zurückgehalten. Fragen Sie nun nach den Gründen, die mich zu dieser unerlaubten Handlungsweise zwangen, so steht obenan die Richtung, die Sie, hochverehrter Herr, in Ihrem Repertoire befolgen. Ich bin und werde nie und nimmer ein Tragöde werden, alles, was ich auf diesem Felde leiste, namentlich hier bei den Räumlichkeiten unserer Bühne, ist Stückwerk, und gelingt es mir, den Credit des Publikums auch zusammenzuhalten, so entspringt dieser Umstand doch mehr aus der Achtung, die ich mir durch die mehr als geringe Zahl derjenigen Rollen zu wahren wußte, die den eigentlichen Schwerpunkt meiner schauspielerischen Befähigung bilden, der Conversations- und Salon-Rollen! Welche Perspective wird mir nun aber in dieser Richtung unter den bestehenden Verhältnissen? Keine. Ich glaube Ihre Intentionen in Bezug auf das Repertoire und dessen zukünftige Haltung genugsam erkannt zu haben und darf mir dabei nicht verhehlen, daß ich persönlich unter den Umständen in kürzester Zeit parterre sein würde, wenn ich nicht unverzüglich einen Gewaltstreich ausführe, der allerdings nie zu vertheidigen ist, mich aber vom Untergange errettet. Ich appellire an jede Künstlernatur in ähnlicher Lage, was sie beginnen würde?! Fernere Motive zu meiner Handlungsweise bilden nun, selbst bei dem bestehenden Repertoire, meine mehr als dürftige Beschäftigung (so habe ich seit meinem Urlaub, also innerhalb eines Viertel-

---

[18]) Lehfeld ging 1855 ebenfalls ab.

jahres, 10 mal gespielt); mangelhafte Beschäftigung vermag auch dem besten Schauspieler die künstlerische Lebenskraft, das Selbstvertrauen zu erschüttern. Dazu kam die erdrückende Last der Regie in einer Sphäre, die gegen alle Verabredung lief, denn das Comparsenstück, überhaupt die Tragödie bedarf eines ruhigen Ueberblickes, großer Energie und langjähriger Praxis, um der Sache nach allen Richtungen hin gerecht zu werden. Ich hatte bei Uebernahme der Regie darauf gerechnet, unserer Besprechung gemäß das Conversationsstück zu übernehmen und bei der Gelegenheit demselben überhaupt einen der Tragödie ebenbürtigen Platz im Repertoire zu erringen, — es war vergeblich, und die Zukunft breitet sich nur in noch mehr betrüblicher Form vor mir aus. Daß ich somit von meinem Standpunkte schon aus Selbsterhaltungstrieb das nun Geschehene unternahm, werden Sie, hochverehrter Herr, vielleicht erkennen, daß Sie es jedoch persönlich sein mußten, dem ich es anzuthun gezwungen wurde, schmerzt mich aufrichtig, denn ich verehre Sie Ihrer großen, hochbedeutsamen Eigenschaften [wegen] aus ganzer Seele und würde auch immer noch der Zukunft vertraut haben, wenn ich Sie nicht als einen Mann kennen gelernt, der das einmal vorgesteckte Ziel principiel (!) als künstlerische Ehrenangelegenheit verfolgt. — Ruiniren Sie durch die Art der Kundmachung der ganzen Affaire mein Renommée, so werde ich der Bühne zu entsagen wissen, und meine etwaigen Kräfte einem anderen Wirkungskreise zuwenden, handeln Sie großmüthig, so suche ich mir irgendeine Stellung, die meinen Fähigkeiten entspricht. Bitten kann ich nicht, nur Sie, persönlich, als einen mir gütig und liebevoll gesinnten Menschen, gehe ich herzlich um Verzeihung an, nicht die Würde. Mag der Intendant mich für die Theaterwelt unmöglich machen, aber entziehe mir Herr Fr. Dingelstedt seine Verzeihung nicht, — sie ist mir nöthig, denn ich fühle mich innerlich recht bankuerot. (!) Wohin ich mich wende, ich weiß es noch nicht, doch werde ich Sie von dem entscheidenden Schritt erst in Kenntniß setzen, damit Sie einen Endbeschluß fällen mögen. Somit scheide ich als Ihr Sie hochachtungsvoll verehrender

Fr. Haase.

München, Ende August 1855.

Der Brief blieb noch liegen. Am 31. August spielte Haase den Caligula im „Fechter von Ravenna", am 4. September in „Krisen" (Lämmchen) und am 15. September Riccaut in „Minna von Barnhelm".

Wahrscheinlich hat ihn die Tatsache, daß am 24. August Lehfeld für ihn als Franz Moor einsprang, vollends bestärkt, ein Ende zu machen.

Der verhängnisvolle Schritt war getan. — Er setzte sich zwischen zwei Stühle — und ging nach Frankfurt. Nachdem er in der „Bühnen-Republik" für vogelfrei erklärt ward, war auch da seines Bleibens nicht. Dem Götzen „Sensation" hatte er nun zur Genüge geopfert. — Er nahm's anfänglich auf die leichte Schulter und glaubte immer wieder an eine ignorierte Geschichte. — Er hatte aber lange daran zu tragen. 1860—1865 lebte er in der Verbannung in Petersburg.

Interessant sind seine Versuche, wieder auf deutschem Boden Fuß zu fassen. Es ist ihm nicht leicht geworden.

Am 6. Februar 1861 frägt Charles Maurice aus Hamburg bei der Münchener Intendanz an, ob seitens der K. Intendanz irgendein Hindernis zu befürchten sei, wenn er dem dramatischen Künstler Fr. Haase ein Gastspiel auf seiner (Thalia) Bühne im Monat Mai bewillige. — „Das Präsidium des Cartel-Vereins vereitelte das vorjährige Gastspiel des obengenannten, da es vorgab, daß er gegen die K. B. Intendanz contractbrüchig wäre. Jetzt fällt wohl dieses Hinderniß weg, indem Sie aus dem Verein treten?"

Schmitt antwortet darauf am 15. Februar 1861, daß die Angelegenheit des Haaseschen Vertragsbruches dem Präsidium des Kartell-Vereins zur vollständigen Austragung übergeben worden sei, demgemäß eine Vorbescheidung nur von genanntem Präsidio gegeben werden könne.

Haase war ein Auftreten auf einer guten deutschen Bühne also unmöglich gemacht. Als Mittlerin tritt die Agentur Thalburg und Elsner (Jägerstr. Nr. 10, Berlin) auf. Sie schreibt (3. Jan. 1862) an den Intendanzrat Schmitt[19]): „Haase wird gebrochenen Herzens vor der Zeit alt und stumpf werden, er wird dadurch der deutschen Bühne verloren gehen. — Er müsse jetzt sehen, wie dem fremden Künstler die sämtlichen Hofbühnen offenstehen, während er, ein deutscher und genialer Künstler, blutenden Herzens fern bleiben muß. — Gern ist Haase bereit, in der Zeit vom 1. Juni bis 1. September als Sühne vier Mal ohne jeden Honorar-Anspruch an der K. Hofbühne zu gastiren — er schreibt uns wörtlich: ‚Können Sie mir in München

---

[19]) Wilhelm Schmitt hatte 1840 als „Diurnist" begonnen, 1860 nach dem Abgange des Intendanten v. Frays wurde er mit der Leitung betraut, die er 1867 an Freiherrn v. Perfall abgab.

ein Gastspiel contrahiren, will ich Sie segnen! O Gott, wen will ich nicht alles segnen, allein, es bringt es Keiner zu Stande.' — Sie sehen daraus, daß der arme Künstler bereits anfängt, zu verzweifeln." —

Schmitt (vormals Haases Vertrauter) kann sich zu diesem Handel nicht herbeilassen. Die Gesetze des Bühnen-Vereins gestatten einen solchen Ausweg nicht.

Haase mußte auf andere Mittel sinnen.

So machte er sich an den bayerischen Gesandten in Petersburg, Freiherrn v. Perglas, der ihm zu einer Bittschrift an den König riet und diese mit einer eigenen Befürwortung nach München sandte. — Nun mußte der Intendanzverweser Stellung nehmen.

Haases Notschrei an König Max II. lautet wie folgt:

„Vor mehreren Jahren hatte ich das Glück, bei Euerer Königlichen Majestät Hof- und Nationaltheater in München unter der Intendanz des Herrn Doktors Dingelstedt als darstellendes Mitglied angestellt zu sein. — Ein Conflikt, der sich meinetwegen zwischen den Intendanzen der Hofbühnen zu München und Karlsruhe entspann, und der seiner Seltsamkeit wegen nie vor einer competenten Behörde zu einer Entscheidung gelangen konnte, veranlaßte mich damals, in jugendlicher Uebereilung und völliger Rathlosigkeit einen Schritt zu thun, der mir in jener Zeit vollkommen richtig und pflichtgemäß erschien, den ich aber bald und immer mit aufrichtiger Reue beklagte: ich verließ willkührlich mein Engagement zu München, bevor es abgelaufen oder gelöst war! — Was ich seit dieser für mich so unglückseligen Katastrophe im Innersten bitter empfunden, was ich außerdem durch die daraus entstandene Verletzung meiner Ehre und Reputation erlitten, ist unbeschreiblich.

Alle meine Gesuche, mit denen ich mich in den letzten Jahren an die zeitige Direktion des Hoftheaters Euerer Königlichen Majestät zu München wandte, um eine Ausgleichung und endliche Lösung meiner kontraktlichen Verpflichtungen zu ermöglichen, blieben gänzlich fruchtlos, jeder meiner ganz ergebensten Vorschläge wurde zurückgewiesen und die Direktion des Hoftheaters Eurer Königl. Maj. besteht, wie bisher, noch immer darauf, daß ich, um meiner früheren Verbindlichkeiten enthoben zu werden, eine Conventionalstrafe von 1500 fl. zahlen solle. Gänzlich mittellos und einzig und allein auf meine Kunst angewiesen, habe ich als ältester

Sohn meiner längst verstorbenen Eltern noch die Verpflichtung, für meine drei jüngeren Geschwister zu sorgen, und wage es daher in tiefster Demuth, Eurer Königlichen Majestät die allerunterthänigste Bitte zu Füßen zu legen, mir diese harte Strafe zu erlassen und allergnädigst zu geruhen, mich in huldreicher Erwägung meiner damaligen jugendlichen Unbesonnenheit und meiner jahrelangen aufrichtigen Reue Allerhöchst meiner erwähnten, noch bestehenden Verpflichtungen zu entheben, und mir so das Glück zu schenken, wieder in heimathlichen deutschen Landen meine Kunst üben zu dürfen und die erhabene Großmuth und Milde E. K. M. laut und innig zu preisen und mit unauslöschlichem Danke zu segnen!" — —

St. Petersburg 11. Febr. (30. Jan.) 1862.

Die Gesandtschaft, die sich besonders dafür interessiert, daß das Gnadengesuch auch wirklich in die Hände des Königs gelangt, sagt gleichfalls nichts von einer Sühne in Form von Konventionalstrafgeldern, die die Intendanz schon früher verlangt hatte. Unter Vorlage der Schriftstücke von Haase und Bergler v. Perglas, bemerkt die Intendanz im Bericht an den König, daß Haase, welcher im September 1855 vertragsbrüchig hier durchging, unterm 7. Juni 1859 den ersten und letzten Schritt zur Bereinigung seiner Angelegenheit getan hat, — worauf sich die K. Hoftheater-Intendanz unter dem 21. Juni 1859 von Vertragserfüllung Umgang nehmen zu wollen bereit erklärte, wenn Haase die Hälfte der vertragsmäßig stipulierten Konventionalstrafe von 3000 fl. mit 1500 fl. erlegen würde, welches Anerbieten jedoch unberücksichtigt und unbeantwortet blieb.

„Wenn sich nun Haase in der Immediateingabe an E. K. M. erbietet, in mehreren Vorstellungen zu wohltätigen Zwecken auf hiesigem Königlichen Hoftheater spielen zu wollen, so bildet dies einerseits weder eine moralische, noch eine materielle Sühne, dem Allerhöchsten Hofe, Publikum und der Kasse gegenüber, andererseits ist es hier noch nicht dagewesen und widerspricht dem gewöhnlichen Theatergebrauch, durchgegangene Schauspieler zu rehabilitieren und dadurch ihrem Schritte gleichsam den Stempel der Billigung aufzudrücken. Es erübrigt also nichts, als auf Erlegung der Konventionalstrafe zu bestehen, und würde ein Antrag auf Nachlaß derselben um so weniger gerechtfertigt erscheinen, als alle Strafgelder in die Kasse des Pensionsvereins zu fließen haben, die K. Hoftheater-Intendanz aber Rechte des genannten Vereins zu vergeben oder zu verletzen weder berechtigt noch gewillt ist."

24

So schreibt W. Schmitt am 2. April 1862.

Das allerhöchste Signat aus Nizza vom 25. April 1862 lautet:

„Die Intendanz war nicht competent, die Größe der Conventionalstrafe zu ermäßigen. Die Gutheißung wird aber ausgesprochen, dabei hat es zu verbleiben, ein weiterer Nachlaß an der dem Pensions-Verein zugutekommenden Geldstrafe findet nicht statt. Max."

Noch kommt es zu keiner Verständigung. Der Bericht vom 18. Juni 1863, also nach einem Jahr, bestätigt abermals:

„Haase hat trotz oftmaliger Aufforderung die Conventionalstrafe von 3000 fl. nicht bezahlt und es dürfte auch ziemlich schwer fallen, dieselbe einzutreiben, selbst wenn die Gerichte zu Hilfe genommen würden. Nun hat sich Haase erboten, 1000 fl. sogleich baar zu bezahlen, wenn sich die K. Hoftheater-Intendanz damit begnügen, allen weiteren Entschädigungsansprüchen entsagen und von Erfüllung des Vertrages abstehen wolle.

Um nun diese leidige Angelegenheit, die sich schon seit acht Jahren unerledigt herumschleppt und im Falle der Nichtannahme des Haaseschen Offertes gerade noch einmal so lange, vielleicht ganz unerledigt bleiben kann, zu bereinigen, trägt die Hofth.-Intendanz, welcher sichere 1000 fl. willkommener sein müssen, als zweifelhafte 3000 fl., kein Bedenken, dieses Offert anzunehmen, und ersucht um Genehmigung," was unterm 26. Juni 1863 erfolgt.

Nun wird der Bann von dem Künstler genommen. Am 28. Juni 1863 wird Haase, p. Adr. Frl. E. Haase, Berlin, Kommandantenstraße 9, mitgeteilt, daß 1000 fl. eingetroffen sind, und Haase aller Verpflichtungen ledig erklärt.

Die gleiche Mitteilung geht am gleichen Tage an das Präsidium des Deutschen Bühnenvereins in Berlin.

Damit ist die Affäre zu Ende, die sich der Leichtsinnige aufgeladen hatte. Seinen Einzug ins Münchener Hoftheater mußte er noch aufschieben. Freilich nicht für immer. Auch darüber ist Gras gewachsen. Beim Gesamt-Gastspiel deutscher Bühnenmitglieder im Juni 1880 durfte Friedrich Haase in München nicht fehlen. Es mag nicht ganz leicht geworden sein, ihn als Stern unter Sternen zu „fixieren", man muß sich aber wundern, daß er sich mit nur drei episodenhaften „Röllchen" begnügte. — Bescheiden erschien er zuerst als Bandit Angelo in „Emilia Galotti" am 10. Juli, entzückte dann als Riccaut in „Minna von Barnhelm" am 13. Juli, und gab seine Spezialität als Hofmarschall v. Kalb am 14. Juli 1880.

Bald nachdem Ernst Possart die Leitung der Hofbühne übernommen, erschien auch sein Freund Friedrich Haase und spielte außer dem alten Narciß (27. April 1894) sogar in zwei Novitäten:

Stanislaus in „Das goldene Buch“, S[3] v. Schönthan. 20., 23., 25. April 1894, und

Agenor in „Die Schwestern“, S[4], Claar. 28., 30. April, 2. Mai 1894.

Er kehrte aber bald zu seinen alten Liebschaften wieder zurück und ließ die modernen „pères nobles“ lieber den zahlreichen „falschen Haasen“, die ihm die Erbstücke aus seiner Jugend bis in seine alten Tage nicht abspenstig machen konnten.

Brachvogels „Narziß“ und Eduard Devrient.

Nach ungedruckten Briefen und Tagebuchstellen.

Von **Hans Devrient.**

Am 7. März 1856 war am Königlichen Schauspielhause zu Berlin die Erstaufführung von A. E. Brachvogels „Narziß“ mit Ludwig Dessoir in der Titelrolle mit starkem Erfolge vor sich gegangen. Nach dem ersten Abende wurde „der ursprüngliche Schluß der Dichtung auf den Vorschlag Dessoirs, des Hofrats Dr. Förster und Professors Roetscher so geändert, wie er jetzt ist“, und Brachvogel fügt selbst dieser Angabe in der Vorrede zur 5. Auflage 1878 (vgl. Reclam, Univ.-Bibl. Nr. 5068, S. 11) hinzu: „Nur die Bühne zu Karlsruhe hat auf Eduard Devrients lebhaften Wunsch den alten Schluß beibehalten, welchen ich indes nicht für den wirksameren halte.“ Diese Angabe des Dichters aus späterer Erinnerung ist nicht ganz richtig, sie stimmt nur im allgemeinen. Der ursprüngliche Schluß weicht erheblich von dem in Karlsruhe, wie von dem sonst allgemein gespielten ab. Die kurze Entstehungsgeschichte verlief nach Brachvogels Briefen und Devrients Tagebüchern folgendermaßen:

Als am 27. März sich Ed. Devrient von Brachvogel das Bühnenmanuskript unter Hinweis auf die schon vor drei Wochen erfolgte Uraufführung erbat, hatte der Dichter schon durch den Theateragenten H. Heinrich in Berlin zwei Exemplare an die Hoftheater-Direktion nach Karlsruhe geschickt, schrieb jetzt am 31. März und suchte sich und den Agenten Heinrich, auf den Devrient wohl aus früheren Erfahrungen nicht allzu gut zu sprechen war, wegen des verschleppten Verschickens der Textbücher mit der späten Drucklegung zu entschuldigen, da sich Heinrich gerade (schrieb Brachvogel) „seit langen Jahren den allergegründetsten Anspruch an meine Achtung und mein Vertrauen durch die unermüdliche Sorgfalt erworben hat, mit der er meine Bestrebungen unausgesetzt zu fördern suchte“. —

Am 1. April 1856 hatte Eduard Devrient das Stück selbst gelesen und faßte seinen Eindruck im Tagebuche in die bezeichnenden Worte zusammen: „geistvoll, aber mißtönend; es ist eine Stickluft in dem Stücke, versöhnungslos." Tags darauf sprach er mit dem Regisseur Rudolph darüber, der das zweite Exemplar gleichzeitig durchgelesen hatte: „es gefällt ihm weniger als mir." — Am 5. war Sitzung des von Ed. Devrient an seiner Bühne eingerichteten Lesekomitees für neue Stücke. „Narziß" wurde auf seine Fürsprache hin „angenommen, an den Autor geschrieben, Vorschlag zu einem versöhnenden Schluß gemacht". — Dieser versöhnende und zugleich doch auch psychologisch verständliche Schluß, der das virtuosenhaft Effekthaschende des jetzigen Schlusses beseitigen sollte, der dem Dichter nach der Berliner Uraufführung abgezwungen war und freilich zur ganzen bizarren Stimmung und Richtung des Stückes gut paßt, bildet den Angelpunkt in den folgenden Auseinandersetzungen. Am 10. April antwortete Brachvogel:

Sehr geehrter Herr Hof-Theater-Direktor!

Indem ich ihr liebes Schreiben vom 5. d. M. beantworte, statte ich Ihnen zugleich meinen wärmsten Dank für den Antheil ab, den Sie meinem Narziß schenken und versichere Ihnen, daß bei mir sowohl Lob wie Tadel und besonders der letztere ein stets offenes Ohr und, so irgend möglich, bereitwilligst Befolgung findet. Um Ihnen dies zu beweisen, sende ich Ihnen den ersten ursprünglichen Schluß des Stückes, er wird Ihnen mehr, als ich vermag, die ausgezeichnetste Schmeichelei über Ihren feinfühligen Scharfblick ausdrücken, mit dem Sie in die Charaktere des Narziß und seiner Jeanette gedrungen sind. Leider hat dieser erste Schluß den äußerlichen und dramatischen Fehler, etwas lyrisch zu sein, die Pompadour auf Kosten des Narziß im 5. Akte zu sehr zu begünstigen und dem Drama die historische Apotheose des Schlusses zu entziehen. Der zweite Schluß, den ich auf vielfachen Wunsch noch in den letzten Tagen niederschrieb, ist gewiß dramatischer, der, den ich Ihnen heute sende, denke ich, psychisch richtiger.

Und so überlasse ich Ihrer Beurtheilung die Wahl zwischen beiden. Indem ich schließlich hoffe, daß mein Drama auch Ihrem Publikum lieb werden möge, zeichne ich mit ausgezeichnetster Hochachtung

Ihr ergeb.

A. E. Brachvogel.

Am 12. heißt es in Devrients Tagebuche: „Der Dichter Brachvogel hat mir auf meine Ausstellung den ersten Schluß seines Stückes

gesandt, er trifft in der Empfindung ungefähr mit meiner Ansicht zusammen, aber nicht in der Form." Das Charakteristischste dieser ersten Fassung den beiden anderen gegenüber ist die Todesart der Pompadour und dann besonders die des Narziß. Sie steckt dem einst Geliebten in den letzten Zuckungen vor dem Sterben „ein Flacon krampfhaft in die Hand", indem sie ihm zuflüstert: „Hier, nimm's — das hilft —, daß wir wieder zueinander kommen. — Ich werde warten auf dich da drüben — — —." Und Narziß trinkt das Gift. Dann über ihrer Leiche, halb sich der jugendlich reinen Quinault zuwendend, halb „mit tragischer Ironie" hervorstoßend: „Haha haha! Diese Libation bring' ich auch dir, du Zeitvertreib der Träumer, dir, Sehnsucht!" —

Inzwischen scheint sich in sensationslüsternen Kreisen der Karlsruher und unter rollensüchtigen Schauspielerinnen die Kunde von dem Effektvollen des neuen Stückes und seiner Hauptrollen herumgesprochen zu haben. Schon am Abende desselben Tages (12. April) nahm in einer Gesellschaft Frau von Cornberg, die unter ihrem Mädchennamen als Frau Thoene Salonrollen spielte, ihn, den Direktor, wie Devrient im Tagebuche schreibt, „wieder in Beschlag, sich die Rolle der Pompadour im ‚Narziß' zu sichern, — die sie noch gar nicht kennt. — Unausstehliche Taktlosigkeit!" —

Am 25. April schickte Ed. Devrient an den Dichter seinen Gegenvorschlag zum Schlusse des Trauerspiels, worin er sich möglichst des Wortlauts des Dichters bedient. Die Pompadour lockt ihn hier nicht wie Klärchen den Brakenburg sich nach in den Tod; Narziß sucht ihn selbst durch Gift, das er schon bei sich trägt: „Nun hat das Leben nichts mehr mit mir zu schaffen. Ich bin zu Ende mit meinem Witze. Haha! Diese Libation bringe ich dem Zeitvertreib der Träumer, der Sehnsucht! (trinkt.)" —Devrient hatte vorher den motivierenden Zusatz vorgeschlagen: „Und soll ich noch länger über der Lösung dieses Rätsels brüten, die ich doch seit 10 Jahren in diesem Fläschchen bei mir trage? (er hat es hervorgezogen). Ich bin zu Ende usw."

Am 9. Mai schrieb Brachvogel darauf:

„— — Ihr liebenswürdiges Anschreiben vom 25. April beantwortend, kann ich, denk' ich, nichts Besseres thun, als Ihren mir proponierten neuen Schluß anzunehmen und mit der Bitte, das Drama mit demselben zur Aufführung zu bringen, zurückzusenden. Ein Bedenken, das ich mir nicht versagen kann, Ihnen mitzutheilen, ist durch den roth unterstrichenen Satz entstanden. — — Ist es wohl denkbar, daß ein Narziß jahrelang Gift mit sich herumträgt? — Braucht

es noch dieses Mittels, um sich die stätte [so!] Gewißheit zu geben, sich, wenn es ihm beliebt, vom Leben befreien zu können? — Wir müssen ihm, da ihn der Wahnsinn nicht tödten soll, andererseits dennoch das Gift als plötzlich dargebotene Brücke zum Nichts in die Hand geben. — Enweder lassen wir dies nun, wie in meiner ersten Fassung, durch die Pompadour, oder aber durch einen äußeren plötzlichen Zufall geschehen. Dieser äußere Zufall wäre, wenn er sich entweder in diesem Augenblicke eines todtbringenden Mittels gewaltsam bemächtigte, oder ein solches kurz (oder nur einige Tage) vorher zufällig erhalten, durch ein Spiel der Laune zu sich genommen hätte und sich dessen erinnerte und nun rasch bediente. — Ich weis [ß] jetzt, wo ich so vollständig aus aller Imagination heraus bin, allerdings nicht recht, wie das zu machen ist, und unterwerfe mich daher Ihrem Votum; doch wäre es möglich, daß Sie vielleicht meine rothgeschriebene Glosse verwenden könnten.

Jedenfalls bin ich von Ihrer geistvollen Handhabung meiner Arbeit bei der Aufführung an Ihrer Hofbühne zu überzeugt, als daß ich nicht freudig dem Tage derselben entgegensehen sollte. Genehmigen Sie, daß ich — —" usw.

Der Aenderungsvorschlag Brachvogels für die Begründung des Giftfläschchens heißt in der „rothgeschriebenen Glosse" zu Devrients Entwurf: „Und soll ich noch länger über der Lösung dieses Rätsels brüten, weil ich's mein Lebelang gethan? Vorbei, vorbei! Zeit und Raum, Schmerz und Zweifel — flattert, verschwimmt im Leeren! Wer da hinüber konnte [könnte], — ins Leere! — (Pause.) Ha! (Pause, dann lächelnd): Mein letzter Wirth war ein Apotheker, — ich bezahlte ihm mein Obdach durch Salbenreiben und Pulverstampfen, — da ist mir ein Nephent [wohl Nepenth = Linderungsmittel] an den Fingern hängen geblieben (zieht ein Fläschchen hervor), haha! Diese Libation — —" usw. — Devrient machte von dieser Glosse keinen Gebrauch. —

Am 6. August schrieb F. v. Dingelstedt aus München an Ed. Devrient, mit dem er in gelegentlichem Austausche von Bühnenbearbeitungen (bes. Shakespeare) stand:

Hochgeehrter Herr College!

Wie ich höre, haben Sie den vielbesprochenen Narziß ebenso sinnreich als zweckmäßig vergiftet. Dieser Gedanke scheint mir so vortrefflich, daß ich ihn, ohne mit fremden Federn mich schmücken zu wollen, [mir] aneignen möchte. Deswegen meine Bitte, mir das Stück, dessen Sie gegenwärtig wohl nicht bedürfen, in Ihrer Re-

dakzion [so!] auf nur einige Tage zu schicken. Ich ergreife diese Gelegenheit, Ihnen den Ausdruck freundschaftlichster Hochachtung zu erneuern.

Ihr ergebenster

F. v. Dingelstedt.

München, 6. Aug. 1856.

Am 12. antwortete Devrient, daß er nach der Karlsruher Aufführung „ihm die Mitteilung machen würde". Am 30. wiederholte „Dingelstedt seine Bitte um Emendazionen des Narziß", die ihm, „je eher sie kommen, desto willkommener sind". —

Indessen hatten in Karlsruhe die Proben begonnen. Am 27. heißt es im Tagebuche von der Leseprobe: „Kann sich machen, aber die Königin muß weniger weinerlich, die Pompadour weniger köchinnenmäßig und Narziß kurzweiliger genommen werden." Am 2. September übte Devrient selber mit dem jungen Hallwachs dessen Rolle auf der Bühne mit der Doppelabsicht der Förderung seines Schauspielschülers und der des neuen Stückes. Am 4. wurde das „Kostüm zu Narziß vorläufig bestimmt". Am 8. war Vorprobe, bei der das Tagebuch sagt: „Frau v. Cornberg hat keine Vorstellung von der Pompadour". Das war jene selbe Frau Thoene-Cornberg, die mit ihren Rollen- und Urlaubsansprüchen der Direktion fortwährend Schwierigkeiten bereitete, und die nachher die Erstaufführung durch ihre Unpäßlichkeit beinahe noch unmöglich gemacht hätte. Das Tagebuch berichtet weiter: „9 Uhr Probe Narziß. Diese Proben sind interessant durch den Eifer und Ernst der Spieler und die vielerlei Freiheiten, welche das Stück von der Darstellung fordert. — Auf beiden [Herren- und Damen-] Garderoben das Kostüm zu Narziß bestimmt. — 11. Sept. 9 Uhr Probe von Narziß aus der Loge gesehen. Wird sich interessant machen. Die lange Scene des 4. Acts zwischen Narziß und der Quinault wird von Lange und der Scherzer vortrefflich gespielt." —

Am 12. September 1856 war die erste Aufführung: „Die Abendvorstellung war durch die abermalige Erkrankung der Frau v. Cornberg sehr in Gefahr. Wir mußten uns auf ein Ersatzstück vorbereiten; indessen zwang sie durch Konvulsionen und Erbrechen doch ihre zwei Akte hindurch. Das Stück spannte, interessierte lebhaft und ließ zuletzt Unbefriedigung und Unbehagen zurück. Natürlich. Dazu wurde trotz aller Warnung im Spiele sehr gedehnt. Von der Cornberg durch ihr physisches Leiden, von Lange und Schneider aus verfehlter

Absicht. Lange spielte übrigens sehr schön, die Scherzer ebenfalls, voll reiner jungfräulicher Begeisterung. Schneider-Choiseul zu derb und deutsch und zu stoßweis in der Accentuierung, der Franzos und Staatsmann kam zu wenig an Tag. Aber unsre kranke und verschrobene Dame Dichtkunst bringt eben keine rein erhebenden Eindrücke mehr hervor. Wir fühlen uns nur als eine ‚abgelebte Species' in diesen Poeten; das ist nicht erbaulich."

Für die nächste Vorstellung des Stückes mußte die Rolle der Pompadour umbesetzt werden. Am 28. September wurde „mit Frau Schönfeld die Rolle studiert"; tags darauf heißt es: „Frau Schönfeld zeigt viel charakteristisches Talent, wird schon gut sein als Pompadour." Am 30. war die Wiederholung: „Das Stück ging gut, Therese [Eduards Frau] war namentlich von der Jungfräulichkeit und Seelenreinheit der Scherzer ganz entzückt. Frau Schönfeld spielte [freilich] nicht ganz wie die Probe erwarten ließ, zu herb im Ton, zu oft wie eine keifende Alte im Lustspiel. Den letzten Akt besser, sie kann die Harmonie der Färbung in dieser ihr neuen Gattung noch nicht finden. Von ihr mußte ich auch genug Empfindlichkeit vernehmen über Zurücksetzung und auffallende Kälte des Publikums, [das durch die Umtriebe der Frau von Cornberg und ihres Anhangs ganz irre geführt war]. Zuletzt gab's Zerrerei und Davonlaufen beim Hervorrufen. Alle diese herkömmlichen und unvertilgbaren Narrheiten und Widrigkeiten beim Theater kann man belachen, wenn man nicht mit den Menschen die Arbeiten liefern sollte, für deren Gelingen man verantwortlich ist." Und doch hielt es bezeichnenderweise folgenden Tages Devrient für seine Pflicht „an Frau Schönfeld Dankschreiben" zu richten für ihr bereitwilliges Eintreten für das Ganze des Kunstwerks, das Frau von Cornberg nach dem Abschöpfen des Rahmes der Premiere im Stiche gelassen hatte. Gleichzeitig berichtete er „an Brachvogel über den Erfolg des Narziß." — Im nächsten Monate schickte er seinen Schluß des Dramas an Dingelstedt. Der antwortete am 4. November: „— Für Ihre ungemein glücklichen Varianten zu Narziß sage ich besten Dank; das Stück wäre mit denselben hier bereits in Scene gegangen, hätten nicht die periodischen Herbstgrippen meines Damenpersonals die erste Aufführung schon einige Male vertagt. — Haben Sie nichts Neues oder Neu-Bearbeitetes für mich? Nach Narziß, [Laubes] Essex, [Tempeltens] Clytämnestra sehe ich mich völlig vis-à-vis de rien. Mit herzlichstem Gruße Ihr erg. F. v. D."

München, 5. Nov. 1856.

Und noch einmal musterte Devrient am 18. November eine Vorstellung des „Narziß“. Sie ging wieder gut, schreibt er im Tagebuch, „aber Fräulein Scherzer übertreibt die Gefühlsstellen leicht, spielt ihre glänzenden Stimmeffekte aus, die Rolle der Quinault bekommt statt der begeisterten, dadurch eine leidenschaftliche Färbung. Großherzog und [dessen junge Gemahlin] Luise aufmerksam in der Vorstellung.“

So hatte die Darstellung des „Narziß“ in Karlsruhe im Ganzen den Erwartungen entsprochen, die sich Ed. Devrient von dem Stücke gemacht hatte. Eine große Reihe von Wiederholungen bewährte die Beliebtheit des effektvollen Theaterstücks und seiner dankbaren Rollen bei Publikum und Darstellern bis in die neuere Zeit hinein. Nach dem Ende von Devrients Amtsführung wurde freilich, vermutlich bei Gelegenheit eines Gastspiels oder des Auftretens eines neuen Darstellers der Titelrolle, der Virtuosenschluß Dessoirs auch in Karlsruhe zeitweilig eingeführt, wie ich dem Regie- und dem Soufflierbuche entnehme, dessen Kenntnisnahme ich der Freundlichkeit des jetzigen Intendanten, Geh. Hofrats Dr. Bassermann, verdanke.

Die freundlichen Beziehungen zwischen Brachvogel und Eduard Devrient sind mit diesen Briefen, die sich um des Dichters Hauptwerk drehen und nebenbei manchen Seitenblick in die Schaffensart jedes der beiden Männer gewähren, bei weitem nicht zu Ende. Der Rest möge an anderer Stelle einmal zu Worte kommen, dann vielleicht auch im Zusammenhange mit Devrients Briefen an Brachvogel, deren ich bis jetzt nicht habe habhaft werden können.

Aus den Tagen der Alt-Berliner Posse.

Federzeichnungen von Adolf Gerstmann.

1. Von David Kalisch und seinen Leuten.

Das eine möchte ich vorausschicken: ich gehöre nicht zu den grundsätzlichen Lobrednern der vergangenen Zeit, so wenig, wie ich den gewohnheitsmäßigen Nörglern an heutigen Zuständen und Einrichtungen zuzuzählen bin. Ich weiß ja wohl, wie sehr uns vieles von dem, was wir in unseren Jugendjahren genossen haben, heute in rosigem Lichte erscheint, weil wir eben empfängnisfroher und genußfähiger gewesen sind, weil wir aus unserem Eigenen so viel hinzugetan haben und füglich bei unserem enthusiastischen Empfinden hinzutun konnten zu dem, was uns in Wirklichkeit geboten wurde. Und ich weiß auch, daß die Erfahrung, die Jahre, die nun leider über unseren Scheitel hinweggegangen sind, und die Erlebnisse, die wir ja alle auf so vielen Gebieten des Lebens gemacht haben — daß uns das alles kritischer werden ließ.

Die Schönheiten der heutigen Reichshauptstadt, das Berlin der Untergrundbahn und der Warenhäuser und so vieler anderer weltstädtischer Einrichtungen — ich schätze es so hoch, daß ich darüber sogar vieles von dem zu vergeben imstande bin, wodurch sich dieses Neu-Berlin gar zu sehr als „jüngst erst Gewordenes" (ich sage absichtlich nicht: Parvenu) dokumentiert. Aber das fröhliche Leben und das herzhafte Lachen kannte man doch eigentlich nur im alten Berlin, als das Drängen und Hasten noch nicht gar so arg war, wie heutzutage, als die Königsbrücke noch so hübsch schmal über den Königsgraben führte, der jetzt ganz und gar verschwunden ist, als die Kurfürstenbrücke noch nicht erweitert zu werden brauchte, weil sie für den Verkehr selbst zur Mittagszeit ausreichend war — mit einem Worte: als man ohne Hast zu genießen imstande war und als man das Wort: „Leben und Lebenlassen" noch nicht so oft im Munde führte, wie es heute der Fall ist, weil man es eben für eine Selbstverständlichkeit

betrachtete, dem lieben Nächsten genau soviel Spielraum zur Bewegung und Luft zum Atmen zu lassen, als man selbst haben wollte.

Damals prägte sich das eigentliche Berlinertum, sein Leben, seine Meinung, sein Empfinden und sein Verlangen in politischer und sozialer Hinsicht eigentlich am besten in dem halb gesprochenen, halb gesungenen Wort aus, das ein Bestandteil der Berliner Gesangsposse geworden war; in der Posse selbst wurden die Berliner vorgeführt mit all ihren Schwächen, aber auch mit all ihren Vorzügen und lobenswerten Eigenheiten. Die Berliner Posse war ein Gewächs, das in dieser Eigenart auf dem sandigen Boden der Mark entstanden war und eine Uebertragung auf andern Boden nicht vertrug, und was nun zumal den Hauptbestandteil, das eigentliche Gewürz, den schärfsten, aber auch charakteristischsten Teil ihres Inhalts, nämlich das Couplet betraf, so war dies wohl, soweit es die politischen Momente anging, auch anderwärts verständlich, die sozialen und persönlichen Spitzen und satirischen Pfeile, die in ihm enthalten waren, vermochten aber nur die Berliner so recht zu würdigen, wie sie eben auch nur von Berlinern verfaßt werden konnten.

Auch hier sei übrigens die merkwürdige Eigenheit hervorgehoben, daß, wie heutzutage die wenigsten Berliner wirklich „am grünen Strand der Spree“ geboren sind, auch von den Berliner Possendichtern — das heißt von jenen Männern, die so ganz von Berliner Luft durchtränkt waren, die Berliner Wesen und Eigenheiten mit besonders scharfem Brennspiegel zu beleuchten wußten und den Berliner Witz sozusagen in Erbpacht genommen hatten — eigentlich kaum ein einziger auf Berliner Sand oder auch nur im Bannkreise der Stadt geboren ist. Fast ausnahmslos waren sie Eingewanderte, und es ist bezeichnend für ihre Anpassungsfähigkeit und vor allem für die Beweglichkeit ihres Geistes, daß sie es waren, die das Berlinertum in nie dagewesener Weise zu erfassen und wiederzugeben imstande waren.

Aber diese Berliner Posse der alten Zeit ist tot, unwiderruflich tot. Ihr geht es nicht wie der Operette, die ja auch so häufig totgesagt wurde, um dann immer wieder zu neuem Leben zu erstehen, wenn heute die ganze Art auch verschieden ist von jener, die wir in jüngeren Jahren kannten.

Aber mit der Berliner Posse ist's wirklich aus. Was heute auf diesem Gebiete geleistet wird, ist entweder höherer Blödsinn mit den obligaten Entkleidungsszenen, oder es ist die dem französischen Genre nachgebildete Metropoltheaterposse. Und so sehr ich Julius Freund schätze und so sehr ich seinen kaustischen Witz liebe und die Gewandtheit

bewundere, mit der er die Tages- und Jahresereignisse in hübschem Rahmen witzig darzustellen wußte, so ist doch unbestreitbar, daß seine Metropolrevue wohl ein Genre für sich war, mit der alten Berliner Posse aber nur soviel Aehnlichkeit hat, wie der in Luxus groß gewordene und sich darin wohlfühlende Sohn eines Vaters, der noch in auskömmlichen, aber bescheidenen Verhältnissen gelebt hat und der, wenn er nicht die Augen für immer geschlossen hätte, nun über die kostspieligen Extravaganzen seines Sprößlings verwundert und halb mißbilligend den Kopf geschüttelt hätte.

Man sagt heute vielfach, es gebe heutzutage keine Berliner Posse mehr, weil es keine Leute mehr gebe, die solche schreiben können. Ach, das ist ein großer Irrtum; es gibt auch heute noch Leute, die nicht nur eine Berliner Posse, die sogar ein Berliner Volksstück zu erfinden und auszuarbeiten imstande wären und die sogar in die Couplets genau dieselbe Fülle von Witz, von Satire und Anspielungen hineinzuarbeiten wüßten, wie es die Meister der Art getan. Es gibt sogar auch Komiker, welche imstande wären, Berliner Couplets zu singen mit all der Verve und mit der ganzen Kraft, die nötig ist, um die Pointen wirkungsvoll zu bringen. Schwieriger wäre es vielleicht, richtige Soubretten noch zu finden; ihre Zahl war immer sehr gering, und die wenigen, die das Zeug hatten, als solche sich heranzubilden, sind ganz und gar der Manier der Operettensängerinnen verfallen. Die kleine Bäckers, die nun auch schon eine Reihe von Jahren tot ist, war vielleicht die letzte echte und rechte Berliner Soubrette.

An Possendichtern würde also wohl kaum ein Mangel sein; aber auch zur Berliner Posse gehören, wie zu so vielen anderen Dingen im Leben, zwei: nämlich solche, die die Posse schreiben, und solche die sie mögen, die heute noch rechten Geschmack und wirkliche Freude an der Gattung finden und in voller harmloser Fröhlichkeit sie über sich ergehen lassen können, wenn auch sie einmal tüchtig gerupft und gezupft werden. Das harmlos Fröhliche des Genusses ist dem Berliner Publikum eben abhanden gekommen; man beobachtet argwöhnisch, ob in dem, was von der Bühne herab gesagt wird, nichts ist, was die soziale Stellung und die politischen Ansichten des einzelnen und tausend andere Besonderheiten berühren, oder gar peinlich berühren könnte; man ist unsäglich empfindlich geworden, und damit ist ja von vornherein die Möglichkeit einer harmlosen Fröhlichkeit genommen.

Die eigentliche Heimstätte der Berliner Posse war das Wallner-Theater in Berlin, und ihr Begründer war David Kalisch. Wohl wurden auch schon früher in Berlin Possen gegeben. So hatte Angely

eine ganze Reihe französischer Stücke auf Berliner Boden verpflanzt, und es ist merkwürdig, daß der einer eingewanderten französischen Familie angehörige Autor sich so ganz in Berliner Denkweise und Sprechart hineinzuleben wußte, daß er z. B. im „Feste der Handwerker“ eine geradezu unvergleichliche Reihe von Berliner Typen schuf. Seine und zahlreiche andere Berliner Possen waren aber eigentlich nur Nachbildungen der französischen Vaudevilles.

Damals trat Adolf Glaßbrenner in die Erscheinung, und er wurde der Vater des Berliner politischen Witzes. Er schuf eine köstliche Reihe von Gestalten, die noch lange im Volksmund lebten, so Herrn Buffey, ferner den Guckkästner, und in seinem Sammelwerk „Berlin, wie es ist und — trinkt“, vereinigte er eine Fülle von Berliner Witz und Humor, die für eine große Anzahl späterer Berliner Dialektschriftsteller zur fast unerschöpflichen Fundgrube wurde.

Auch David Kalisch hatte bereits in „Berlin bei Nacht“, „Münchhausen“ und „Hunderttausend Taler“, die im alten Königstädtischen Theater aufgeführt wurden, Proben seines großen Könnens abgelegt. Er hatte die Couplets eingeführt, indem er bekannten Melodien Texte unterlegte, und er war es, der zuerst die ganze Schärfe seines Witzes auf politischem Gebiete spielen ließ und so ein ganz neues Genre schuf: Das des politischen Couplets.

Und das Wallner-Theater war die eigentliche Stätte der Berliner Posse. Nicht jenes Wallner-Theater, in welchem heute das Schillertheater O. sein Heim hat, sondern ein ganz kleines, außen und innen recht bescheidenes Häuschen, das der Theaterdirektor Cerf, der die Konzession seines Vaters geerbt hatte, unter dem Namen „Königstädtisches Vaudevilletheater“ im Jahre 1854 in der Blumenstraße 9 eröffnet hatte. Die Spekulation hatte sich als falsch erwiesen, und Cerf war froh, in Franz Wallner, der in Posen und Bromberg sich als Bühnenleiter bewährt hatte, einen Nachfolger zu finden. Wallner übernahm im September 1855 mit seiner Truppe das Theater, welches nach der an einer Laterne über dem Hauseingang befindlichen, mit grüner Farbe angemalten großen „9“ im Berliner Volksmund „die grüne Neun“ genannt wurde.

Zumeist waren es französische Sittengemälde, welche in der ersten Zeit des Bestehens dieser Bühne hier gegeben wurden, aber mit ihnen hatte Wallner kein Glück. Mit dem scharfen Auge des gewiegten Theaterleiters erkannte er, daß er nur dann auf auskömmliche Unterstützung des Berliner Publikums zu rechnen hätte, wenn er ein ganz neues Genre brächte. Er verfiel auf den Gedanken, die Berliner

Gesangsposse, die im alten Königstädtischen Theater und dann auch im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater ihre ersten Blüten gezeitigt hatte, ganz sich und seiner Bühne dienstbar zu machen. Er hielt Umschau — nicht unter den Töchtern, wohl aber unter den Söhnen des Landes, und fand und engagierte ein Possenpersonal, wie es in gleicher Frische und Vorzüglichkeit auf anderen Bühnen niemals vereinigt war; und es glückte ihm, David Kalisch als Autor an seine Bühne zu fesseln, dem dann, als das Genre sich einbürgerte, eine ganze Schar weiterer Autoren, die sich nach dem Meister heranbildeten, folgte.

Während des Sommers hatte Wallner, um das Publikum auch während der heißen Zeit zum Besuch seines Theaters zu animieren, einen kleinen luftigen Bau errichten lassen, der am 11. Mai 1856 mit dem Genrebild von Salingré „Berliner Leben, oder: Buntes Treiben" eröffnet wurde, und am 9. Juni 1856 erschien Kalisch auf dieser Bühne mit seinem „Aktienbudiker" oder, wie er am Abend der ersten Aufführung genannt wurde, „Wie gewonnen — so zerronnen", der dann monatelang das Haus füllte, und das wollte zu jener Zeit des noch recht kleinstädtischen Berlin weit mehr sagen als heute. Helmerding, Reusche und Amalie Wollrabe bildeten das erste Komikerterzett der neuen Bühne.

Im Jahre 1858 erhielt Wallner, der bis dahin auf die Cerfsche Konzession gespielt hatte, auf seinen eigenen Namen die behördliche Erlaubnis, und von da an datiert die glänzende Aera des Wallner-Theaters, erst im alten Hause, dann, als dieses gar zu klein war, in dem neuen, am 3. Dezember 1864 eröffneten Hause in der Wallnertheaterstraße.

Im Gegensatz zu vielen seiner späteren Kollegen, die mit größter Leichtigkeit arbeiteten und frisch und fröhlich die Szenen auf das Papier warfen und sie erst später, teilweise sogar erst auf den Proben, in richtige bühnenmögliche Form brachten — im Gegensatz zu ihnen arbeitete Kalisch langsam, bedächtig, fast ängstlich. Er verließ sich nie darauf, selbst einen Stoff zu erfinden; das überließ er entweder seinen Mitarbeitern, oder er wählte überhaupt ein fremdländisches (sei es nun ein französisches, sei es ein österreichisches) Stück, das er dann nicht bloß oberflächlich bearbeitete, sondern dessen Handlung er so von Grund auf änderte, so ganz und gar ins Berlinische umzusetzen wußte, daß ein neues Stück entstand. Kalischs politische Couplets waren von einer solch fabelhaften Treffsicherheit, weil er mit nimmer müder Arbeit die Pointen schliff, daß sie pfeilspitz waren. Er zwang nicht den Witz in den Dialog ein; er verstand es vielmehr, den Gegenstand seinem Witz dienstbar zu machen. Scheinbar war das, was er vorbrachte, im-

provisiert; in Wirklichkeit aber war jeder Einfall mit unsäglicher Sorgfalt gebosselt, gedrechselt und geschliffen — immer in der Angst, daß es an der nötigen Schärfe und damit an der nötigen Wirkung doch noch mangeln könnte.

Von seinem ersten Werk, das im Wallner-Theater gegeben wurde, bis zur Posse „Die Mottenburger“ — welch eine Fülle von Gestalten! Welch eine Unsumme von Witz und Drastik und dabei — im Gegensatz zu jenen Verfassern, mit deren Beihilfe später die Posse auf ein so niedriges Niveau kam — welches absolute Fehlen von Trivialität, von jeder Zweideutigkeit und gar Zynismus.

Er wie seine späteren Kollegen wurden aufs beste unterstützt durch die Darstellung, zumal durch die schon genannten drei Künstler, denen sich später, als Amalie Wollrabe sich mit dem Fürsten Löwenstein verheiratete, A n n a S c h r a m m (die ja bis in ihr hohes Alter noch als gefeierte komische Alte dem Königlichen Schauspielhaus in Berlin angehörte) und A u g u s t N e u m a n n beigesellten; aber was hat Kalisch und was haben manche seiner Nachfolger diesen Künstlern auch für prächtige Aufgaben geliefert! Der „Gebildete Hausknecht“ Helmerdings, den er in der gleichnamigen Posse darstellte, war eine Figur, so wunderbar lebensecht in jeder Bewegung, in jedem Tone, wie sie eben nur ein ganz großer Künstler hinzustellen imstande ist; ohne Helmerdings Art des Vortrags würde das Couplet aus „Berlin wird Weltstadt“ mit dem Refrain

„So'n bißken Französisch is janz wunderscheen“

niemals seine ungeheure Verbreitung erlebt, der Refrain selbst niemals seinen Uebergang in den Schatz der geflügelten Worte gefunden haben. Helmerding hatte eine ganz eigene Art, die Couplets vorzutragen: er verstand es, wenn ich den Ausdruck gebrauchen darf, zu singen, ohne das mindeste Talent dazu zu besitzen — er s p r a c h eigentlich das Couplet, aber mit einer solch drolligen Art, mit einem so verschmitzten Gesichtsausdruck, besonders, wenn es sich um das Hervorschnellen der Pointe handelte, daß die Triumphe, die er als Coupletsänger feiern durfte, begreiflich erscheinen. Und das wunderbarste an Helmerding war: er war kein Spaßmacher im alltäglichen Sinn; er wußte nicht nur zu erheitern, sondern er verstand auch wirklich zu rühren, und wer von den älteren Theaterbesuchern sich noch erinnert, wie er als August Weigelt in L'Arronges „Mein Leopold“ eine Gestalt schuf, so fest in ihren Umrißlinien, so klar und sicher in ihrer Entwicklung, so rührend in ihrem Schluß: — wer da gesehen hat, wie er im letzten Akte, als verarmter Schuster auf seinem Schemel sitzend, sich in

der Erinnerung an seine Enkelkinder die Tränen verstohlen aus dem Auge wischte und zu seiner Partnerin gleichsam entschuldigend sagte: „Ick jloobe, et roocht hier“ — der begreift es, daß ein so großer Schilderer wie Friedrich Spielhagen es der Mühe für wert gehalten hat, Helmerding und zumal dieser letztgenannten Leistung von ihm in einem großen Essay einen Lorbeerkranz zu winden.

Neben den großen Possen, die Kalisch, wie gesagt, entweder nach fremden Stoffen oder mit Hilfe seiner Mitarbeiter schuf, schrieb er auch eine große Anzahl kleiner, die, wie „Aurora in Oel“ und die „Musikalisch-deklamatorische Abendunterhaltung“ eine Unsumme von Witz und Behagen boten. Ich erwähnte eben die einaktige Posse „Aurora in Oel“; das ist vielleicht das einzige Stück, das jemals gegeben wurde, ohne daß es eine eigentliche „Premiere“ erlebte. Seine offizielle Erstaufführung war nämlich eigentlich die zweite, und das ging so zu: Aus irgendwelchen Gründen glaubten der Direktor der Wallnerbühne und seine Mitglieder, daß die Posse keinen rechten Erfolg haben würde. Dem vielgegebenen und erfolgreichen und dabei so äußerst subtil zu behandelnden Kalisch das Stück zurückzugeben, wäre eine Kränkung gewesen — und einem direkten Mißerfolg wollte man den verdienten Schriftsteller doch auch nicht aussetzen. So wurde denn das Stück in denkbar bester Besetzung einstudiert. Was Wallner nun eigentlich fürchtete, war der Abend der Erstaufführung; denn damals schon, wie sie es heute noch sind, waren die Berliner ein schwer zu berechnendes Völkchen, und ebensogut wie sie ihrem Gefallen energisch Ausdruck geben, wissen sie auch ihr Mißfallen mit einem kräftigen „Trömmelchen“ zu äußern. Ferner war die Presse um jene Zeit dem Wallner-Theater nicht so recht grün. Da kam denn der findige Direktor auf einen guten Ausweg: Das Stück wurde einstudiert und mit mehreren anderen Einaktern für einen bestimmten Abend als Novität angekündigt. Am Abend vorher waren mehrere kleine Ladenhüter zur Aufführung angesetzt, und ein harmloses und gemütliches Publikum hatte sich zu dieser Vorstellung eingefunden. Die beiden ersten der Stücke waren gegeben worden; da ging der Vorhang wieder auf, der Regisseur trat hervor und teilte nach einer offiziellen Verbeugung mit, daß wegen Erkrankung eines Mitgliedes das letzte der angegebenen Stücke nicht gegeben werden könne, daß dafür aber heute schon „Aurora in Oel“, der neue Einakter von David Kalisch, zur Aufführung gelangen sollte, der eigentlich erst für morgen angesetzt sei. So wurde das Stück vor einem harmlos-heiteren, absolut nicht kritischen Publikum zum ersten Male aufgeführt, gefiel außerordentlich, und am

nächsten Morgen wurde dieser Erfolg den Zeitungen mitgeteilt, die nun natürlich, gleich wie das Premierenpublikum, das um einen fetten Bissen gebracht war, nichts anderes tun konnten, als den Erfolg des ersten Abends zu ratifizieren.

Ich sprach oben davon, daß das Berliner Publikum selbst seinen verwöhnten Lieblingen gegenüber recht streng und sogar unbarmherzig sein konnte, wenn es sich in seinen Erwartungen getäuscht sah; darin unterscheidet es sich ganz merkwürdig von dem Wiener Publikum: Es kennt keinen Personalerfolg, und während man an der Donau häufig die Beobachtung gemacht hat, daß auch schwächere Stücke beifälligst aufgenommen wurden, sobald sie nur einem erklärten Liebling des Publikums eine dankbare Rolle boten, haben die Berliner schon in früheren Zeiten, wie dies auch heute noch ist, denselben Künstler, dem sie heute Hosiannah zuriefen, morgen gewissermaßen ans Kreuz geheftet und ihn sogar recht unschuldigerweise für das verantwortlich gemacht, was er nur als Mundstück des Autors darbot. Als ein besonders bemerkenswertes Beispiel hierfür möchte ich die Vorstellung anführen, in welcher Helmerding am 12. September 1872 das Jubiläum seiner 25jährigen Bühnentätigkeit feierte. Zur Aufführung war damals ein von Wilken verfaßtes Festspiel mit Gesang, betitelt „Helmerding im Olymp“, ferner das einaktige Lustspiel „Migräne“ von Wilken und Kadelburg — wenn ich nicht irre, das erste Werk des nachmals so beliebten Bonvivants und ebenso witzigen wie erfolgreichen Schwankdichters — und endlich ein dreiaktiger Schwank mit Gesang, „Papa Adalbert“ von Pohl und Schweitzer angesetzt. Trotz der Jubiläumsstimmung und trotzdem, daß man doch an diesem Abend jede nur irgend mögliche Nachsicht hätte walten lassen müssen, wurde das letztgenannte Stück erbarmungslos ausgezischt, so daß lange vor Schluß des Stückes bei einer gar zu lauten Demonstration des Publikums der Jubilar Helmerding an die Rampe trat und das Publikum mit der Bemerkung beruhigen wollte: „Warten Sie mal, es kommt gleich ein Couplet!“ Aber selbst dieser Hinweis, konnte die Flut nicht mehr dämmen, das Stück konnte nicht zu Ende gespielt werden, und ein theatergeschichtlich so interessanter Abend endete mit einem richtigen Skandälchen.

Auf solche Eventualitäten mußte der Possendichter auch in alter Zeit gefaßt sein, und je nach Temperament mußte er sich gegen die Gefährden und Mißhelligkeiten, die der Stand einmal mit sich brachte, wappnen. Bei Kalisch war das schwer, seinem ganzen Temperament, seiner Anlage nach. Der ängstliche Mann saß auf der kleinen Bank, die auf der Bühne des Wallner-Theaters angebracht war, um dem

Regisseur eine Gelegenheit zur Ueberwachung der Vorstellung zu geben, während der Erstaufführung seiner Stücke wie ein Jammerbild: in sich zusammengefallen, bleich, zitternd und zagend, und selbst der Beifall oder Hervorruf nach den einzelnen Akten konnte ihn nicht veranlassen, frei zu atmen, bis auch das letzte Wort der letzten Szene gespielt und freundlich aufgenommen war.

Wie anders dagegen war sein Kollege Eduard Jacobson, der Verfasser von weit mehr als hundert Berliner Possen, teils Einaktern, teils abendfüllenden Stücken. Mit der ganzen Fröhlichkeit des Sanguinikers versicherte er dem Direktor, den Freunden, den Mitspielenden und allen, die es hören wollten, daß dieses Stück, das heute zum ersten Male gegeben werde, überhaupt das beste sei, das er je geschrieben habe, und wenn dann wirklich einmal seine Voraussetzung, wieder einen Erfolg einzuheimsen, gescheitert war, dann ärgerte er sich wohl und war für den ganzen Abend verstimmt, ohne daß aber dies seine Schaffenskraft lähmen konnte.

Den merkwürdigsten Gleichmut in dieser Hinsicht bewies wohl Johann Baptist v. Schweitzer. Dieser seinerzeit recht erfolgreiche Lustspieldichter war ursprünglich Politiker. Nach Lassalles Tod wurde er Leiter des Allgemeinen Deutschen Arbeitervereins, und Schweitzer-Mende-Tölke, das war seinerzeit das sozialdemokratische Trifolium, auf das die Arbeiterpartei so eingeschworen war, wie später auf die Dreizahl Bebel-Liebknecht-Singer. Mißhelligkeiten aller Art ließen Schweitzer aus dem politischen Leben ausscheiden, und er widmete sich ganz der Schriftstellerei. Als Deutschland die sogenannte „Theaterfreiheit" erhielt, eine Folge der errungenen Gewerbefreiheit, schossen in Berlin die neuen Bühnen wie Pilze nach dem Regen aus der Erde. Eines der verhältnismäßig am besten, weil am künstlerischsten geleiteten Privattheater war das von August Wolf in der Belle-Alliance-Straße eröffnete Belle-Alliance-Theater. Es brachte klassische Stücke zur Aufführung, suchte dem Volke wirklich Kunst zu geben, hatte den Mut, neuen Dramatikern die Bühne zu erschließen und brachte unter anderem das mit dem Schillerpreise gekrönte Werk des unglücklichen Albert Lindner, „Brutus und Collatinus" zur Aufführung, als das Königl. Schauspielhaus die Darstellung abgelehnt hatte. Und hier war es auch, wo Schweitzer mit seinem Lustspiel „Drei Staatsverbrecher" als Dramatiker debütierte. In rascher Reihenfolge brachte der sehr schnell produzierende Dichter dann zahlreiche andere Werke, und er wurde bei dem damals schon verhältnismäßig erheblichen Mangel an zugkräftigen Novitäten ein gesuchter

25*

Autor aller das leichtere Genre pflegenden Berliner Bühnen. Mehrere seiner Lustspiele wurden auch im Wallner-Theater gegeben.

Einmal nun hatte er eine Posse vollendet und gab sie dem Direktor Woltersdorff zur Aufführung. Das Woltersdorff-Theater befand sich in der Chausseestraße, dort, wo nachmals das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater sein Heim hatte. Die Posse, auf welche sowohl der Verfasser wie der Direktor große Hoffnungen setzten, betitelte sich „Unser Fritz", und das Publikum war zuerst der Meinung, es handele sich in irgendeiner Hinsicht bei diesem Titel um die Persönlichkeit des Kronprinzen Friedrich Wilhelm, nachmaligen Kaiser Friedrich, der ja bekanntlich im Volksmunde den Namen „Unser Fritz" führte. In Wirklichkeit war aber „Unser Fritz" nur ein ganz gewöhnlicher Berliner Schusterjunge, der sich von den andern seiner Art nur durch einen bemerkenswerten Mangel an Witz wenig vorteilhaft abhob. Schweitzer saß bei der Erstaufführung neben dem Direktor Woltersdorff in der Proszeniumsloge; der erste Akt brachte nicht den erhofften Applaus, und der Dichter äußerte zum Direktor seine Verwunderung darüber. Der zweite Akt wurde nicht mehr mit eisigem Schweigen aufgenommen, sondern es ertönten schon leise Zeichen des Mißfallens; Schweitzer äußerte schon gar nichts mehr. Als nun aber im dritten Akte das Publikum in lautes Zischen ausbrach, da fing Schweitzer zum Entsetzen des neben ihm sitzenden Direktors an, kräftig mitzuzischen und rief laut: „Es ist aber auch wirklich ein Skandal, solches Stück aufzuführen!" Unter Hohn und Spott fiel nach dem Schlußakte der Vorhang; der Direktor und der Autor verließen die Loge, um sich durch eine kleine Tür von dort auf die Bühne zu begeben. Händeringend stand Woltersdorff vor Schweitzer und sagte: „Aber lieber Herr, was machen wir denn nun?" — „Was Sie machen, lieber Direktor," entgegnete Schweitzer sehr ruhig, indem er seinen Ueberzieher anzog, „das weiß ich nicht, ich gehe nach Hause und schreibe ein neues Stück." Und also tat er.

11. Vom Kroll-Engel und von den Geheimnissen der Possendichtung.

Zu der Reihe der Autoren, die nicht als Zeitgenossen im eigentlichen Sinne, aber doch als Nachfolger Kalischs gelten konnten, zählt der schon genannte Eduard Jacobson. Er stammte aus Posen und war seines Zeichens Mediziner. Bevor er so recht auf der Wallnerbühne Fuß faßte, war er der eigentliche Dichter des Krollschen Etablissements, nachmals „Krolls Theater" genannt. Am Königs-

platz, auf der dem Reichstagsgebäude gegenüberliegenden Seite, war „Kroll“, wie der Berliner sich ausdrückte. Ursprünglich war es ein Gartenlokal für Konzertaufführungen; der Begründer Kroll kam auf keinen rechten grünen Zweig, bis er in seinem nachmaligen Schwiegersohn und Nachfolger in der Direktion, in Joseph Engel, den geeigneten Mann fand, der das Unternehmen zu höchster Blüte brachte. Engel stammte aus Ungarn und war als Fremder auf der Durchreise nach Berlin gekommen, um irgendwo ein Engagement als Geiger anzunehmen. Um das Handwerk zu grüßen, machte er einen Besuch in der damals schon bestehenden Musikalienhandlung von Bote u. Bock, und Bock machte ihn darauf aufmerksam, daß er doch eigentlich Berlin gar nicht zu verlassen brauche, da für ihn ein guter Posten als Violinist bei Kroll sei. Engel akzeptierte dieses Anerbieten, trat in die Kapelle ein, hatte gute Ideen zur weiteren Ausgestaltung des Unternehmens, heiratete die Tochter des Besitzers und schuf den Berlinern ein Etablissement, das bald zu den Sehenswürdigkeiten der Hauptstadt zählte. Im Sommer veranstaltete er Opernaufführungen. Der prächtige Garten, der mit Tausenden von Gasflammen (elektrisches Licht kannte man damals noch nicht) erleuchtet war und in der „Eisgrotte“ eine besondere Sehenswürdigkeit hatte, bildete für das bessere Berliner Publikum und vor allem für die Fremden, einen Anziehungspunkt ersten Ranges. Wenn dann nach der Vorstellung Engel, dessen Gesicht von einem schwarzen Koteletttbart umrahmt war, mit seiner Geige auf das Podium trat, bald dirigierte, bald selbst spielte, so sammelten sich die Besucher zu vielen Hunderten vor dem Musikpavillon. Der Direktor feierte Triumphe als Violinist und als Dirigent, und das Publikum war begeistert.

So ging's im Sommer; für den Winter aber mußte eine besondere Attraktion gefunden werden, um die Berliner zu veranlassen, den weiten Weg zu „Kroll“ — das ja damals ganz außerhalb der Stadt lag und wohin die Verbindungen mehr als mäßig waren — zu finden. Da kam man denn auf den Gedanken der „Weihnachtsausstellung“. Mit Hilfe von Dekorateuren und Malern, unter denen sich besonders Gustav Heil, der Zeichner der „Berliner Wespen“, hervortat, wurde irgendein humoristisches Grundmotiv gewählt und nach ihm zwei bis drei Säle ausgestattet. Im letzten kleinen Saal war dann, magisch beleuchtet, die Krippe mit dem Jesuskindlein zu sehen, über dem eine Schar aus Wachs gebildeter Engel schwebte. Dazu ertönte ein Harmonium — und die Zuschauer waren gerührt und erhoben.

Aber schließlich dauerte die Besichtigung der Ausstellung doch nur kurze Zeit, und für ihr Geld wollten die Berliner schon damals recht viel haben. So setzte sich denn Engel mit Possenautoren in Verbindung und ließ für jede Weihnachtssaison sich ein Werk schreiben, das manchmal, aber nicht immer, mit einer weihnachtlichen Apotheose endete: unter dem brennenden Weihnachtsbaum vereint sich das liebende Paar. Das war billig, war leicht zu gestalten und hatte immer Wirkung.

Eine große Anzahl dieser Possen schrieb Eduard Jacobson, und in dem Direktor Engel, der köstlichen Humor mit dem spezifisch jüdischen Witz verband, hatte er, wenn auch keinen Mitarbeiter, so doch einen guten Berater und vor allen Dingen einen Mann, dessen Urteil von ungewöhnlicher Treffsicherheit war. Wenn Engel mit Jacobson, oder auch mit anderen seiner Autoren, beisammensaß, um über das Szenarium des neuen Stückes zu beraten, pflegte er zu sagen: „Um den zweiten Aktschluß ist es mir nicht bange; da kommt de Fugmann und de Henkel, und damit haben wir ausgesorgt.“ Das war nämlich so: Damit das Publikum auch eine choreographische Augenweide habe, waren vier Tänzerinnen engagiert, Frl. Fugmann und Frl. Henkel und noch zwei Damen, deren Namen holder Vergessenheit anheimgefallen sind. Gegen Schluß des zweiten Aktes war die Handlung gewöhnlich so weit vorgerückt, daß der herzensharte Graf seiner Tochter verbot, den Maler, oder was der liebesbedürftige Jüngling gerade war, zu heiraten. Händeringend flehte die Tochter um Mitleid, der unbarmherzige Vater wies sie aus dem Zimmer, nachdem schon vorher der Liebhaber durch die Diener hinausgeführt oder hinausgeworfen war. Schweratmend stand der Graf in der Mitte der Bühne; da trat der Diener herein und meldete: „Herr Graf, die Zigeuner sind da!“ „Lassen Sie sie herein, damit sie meinen Grimm mildern,“ war die Antwort. Dann traten die Zigeuner — nämlich die vier Tänzerinnen — herein, tanzten irgendeine mit der Handlung in gar keiner Verbindung stehende Nummer; das Publikum hatte schon ganz vergessen, was eigentlich vorgegangen war, es applaudierte beim Fallen des Vorhangs den graziösen Tänzerinnen — und auch dieser Akt war erfolgreich in Sicherheit gebracht. Da der dritte Akt dann die Versöhnung brachte, so war selbstverständlich auch ihm der Erfolg sicher.

Direktor Engel hatte in Eduard Weiß einen ausgezeichneten Komiker, dessen trockene Vortragsweise eine Besonderheit war, mit der er beim Publikum große Wirkungen erzielte. Als Soubrette war lange Jahre hindurch Fräulein Mejo engagiert, die sich beim Publikum und ebenso bei ihrem Direktor großer Vorliebe erfreute. Engel war so

enthusiasmiert von dieser Künstlerin, daß er kurz vor jeder größeren Szene, in der sie zu spielen hatte, in der unmittelbar an die Bühne stoßenden Direktorialloge erschien, um nur ja nichts zu versäumen, wenn sein Stern auf der Bühne war. Er pflegte zu Bekannten oft seiner Begeisterung Ausdruck zu geben mit den Worten: „Sie glauben gar nischt, wie ich mir auf der Mejo freue.“ Mit der Grammatik stand Engel überhaupt auf etwas gespanntem Fuße — oder er tat auch vielleicht nur so, um seine Popularität bei den Berlinern dadurch zu vergrößern. Bekannt ist, daß er, als er einmal die Ehre hatte, den alten Kaiser Wilhelm in seinem neu hergerichteten Garten herumführen zu dürfen, auf die Bemerkung des Kaisers „Lieber Engel, Sie sehen doch merkwürdig jung noch aus, Sie haben doch noch einen ganz schwarzen Bart,“ die Antwort gab: „Majestät, er is doch geforben.“

Auf der Krollschen Bühne und mit einer Weihnachtsposse war es auch, wo sich einer der später erfolgreichsten dramatischen Dichter, nämlich A d o l f L' A r r o n g e, zuerst versuchte. L'Arronge war als Kapellmeister bei Kroll engagiert. Es ging ihm herzlich schlecht, und die Erfolge der von ihm musikalisch geleiteten Stücke ließen in ihm den Mut reifen, sich auch einmal mit solchem Werk zu versuchen. Er schrieb die Posse „Das große Los“, die auch recht gut gefiel und deren Erfolg in ihrem Autor den Gedanken groß werden ließ, sich ganz der Schriftstellerei zu widmen. Als L'Arronge dies seinem Direktor mitteilte und um Entlassung aus seinem Vertrag bat, warnte ihn Engel mit den Worten: „L'Arronge, tun Sie's nischt, ich rat' Ihnen gut, und ich sage Ihnen, wenn Se nischt haben werden und nich wissen werden, wo Se schlafen sollen, werden Se an mir denken, daß ich Ihnen abgeraten habe.“

Trotz dieses so sehr wohlgemeinten Rates beharrte L'Arronge auf seinem Vorhaben, und ursprünglich schien es wirklich, als sollte der weltkundige Direktor recht behalten: es ging dem nachmaligen berühmten Dramatiker und Direktor des Deutschen Theaters in finanzieller Beziehung so schlecht, daß er vor Not und Sorge oft nicht aus noch ein wußte, bis er dann durch einige Erfolge am Woltersdorff-Theater und an der Wallnerbühne wenigstens Land vor sich sah. Aber lange Zeit dauerte es, bis er finanziell so unabhängig dastand, daß er nicht mehr seine Werke zu billigen Preisen an die Agenten verkaufen mußte, sondern sich der eingehenden Tantiemen selbst erfreuen durfte.

Zu Engels Autoren gehörte auch Wilhelm M a n n s t ä d t. Dieser, der später einer der erfolgreichsten Possenschriftsteller wurde, allerdings als das Genre sich schon auf der absteigenden Linie befand, wurde von

Engel gewissermaßen als Anfänger wohlwollend beschützt und beraten; er mußte dem Direktor das Stück, wenigstens wenn und soweit das Szenarium einigermaßen ausgearbeitet war, vorlesen, und Engel machte dann ungeniert seine mehr oder weniger zarten Bemerkungen dazu. Da entwickelten sich seltsame Szenen: Engel saß auf der einen Seite des Tisches, Mannstädt, mit einem Bleistift bewaffnet und das Manuskript vor sich, auf der anderen Seite. Mannstädt las und Engel hörte sich's ruhig an. Wenn dann eine Szene zu Ende war, ertönte nur das eine Worte: „Streichen", und wenn dann Mannstädt einen Einwand erheben wollte: „Aber lieber Herr Direktor . . .", so kam er nicht weiter: „Streichen!!!" rief Engel mit Stentorstimme, und gehorsam neigte sich der Autor; über die eben gelesene Szene fuhr der Bleistift. An anderen Stellen wieder gab Engel seiner Meinung Ausdruck: „Hier muß ein Couplet hinein" oder: „Die Szene, die Sie eben gelesen haben, können wir vorher gebrauchen, die vordere Szene macht doch nichts, die werden wir halb kürzen," und kurz und bündig äußerte der Direktor auch das vernichtende Urteil: „Mannstädt, schreiben Sie an den Rand: ‚Hier schlaft das Publikum ein'."

Aus diesen mehr scharfen als langatmig begründeten dramaturgischen Aeußerungen, die aber alle von klarem Verständnis und bühnensicherem Blick zeugten, hat Mannstädt viel gelernt, und das kam zum Ausdruck, als er später mit Weller jene erfolgreichen Possen schrieb, wie „Luftschlösser", „So machen's alle" usw., die im Woltersdorff-Theater und später noch lange an anderen Berliner Bühnen großen Erfolg hatten. W e l l e r, der Mitarbeiter an zahlreichen Berliner Possen, der auch auf dem Gebiete des feinen Lustspiels — besonders durch den Einakter „Quintus Horatius Flaccus" — Erfolge erzielt hatte, war seines Zeichens Oberlehrer am Werderschen Gymnasium in Berlin, wo er unter seinem eigentlichen Namen Professor Dr. Karl August Müller besonders Griechisch und Geschichte unterrichtete.

Bemerkenswerter aber als die Tätigkeit von Mannstädt und Weller war für die Geschichte der Berliner Posse die Wirksamkeit von W e i r a u c h, E m i l P o h l, H e r m a n n S a l i n g r é, H u g o M ü l l e r und H e i n r i c h W i l k e n. Sie sind zusammen mit Jacobson die eigentlich berufenen Nachfolger Kalischs gewesen, deren Namen mit der Posse und mit dem politischen Couplet in Berlin untrennbar verwebt bleiben, während L'Arronge, wenn er auch bei zahlreichen Possen als Mitarbeiter gewirkt hat, doch eigentlich fortleben wird als Schöpfer des gesunden Volksstückes, das in „Mein Leopold" seinen glücklichsten Ausdruck erhalten hat.

Wenn man die Titel der Berliner Possen, die jahrelang im Wallner-Theater und den anderen Berliner Stätten dieses Genres erfolgreich zur Aufführung kamen, jetzt Revue passieren läßt — ach, bei so vielen von ihnen ist die Erinnerung an den Inhalt nicht nur verblaßt, sondern fast bis auf das letzte Fünkchen erloschen! — so bemerkt man, daß, abgesehen von den einaktigen Werken, fast jede einzelne dieser dramatischen Schöpfungen die Namen von mindestens zwei Verfassern trägt. „Weirauch und Kalisch“, „Kalisch und Pohl“, „Pohl und Jacobson“, „Jacobson und Pohl“, „Jacobson und Salingré“ usw., und neben den Namen der beiden Verfasser ist häufig noch der bescheidene Vermerk zu finden: „Nach einem vorhandenen Stoff bearbeitet.“ Dieses Schöpfen aus älteren Quellen war schließlich bei den Possen-Autoren etwas so Allgemeines geworden, daß das Schaffen einer wirklich ursprünglichen Arbeit als etwas ganz Besonderes ausdrücklich auf dem Zettel hervorgehoben wurde. So finden wir bei mehreren dieser Werke die Angabe: „Originalposse“, doch hat es auch „Originalpossen“ gegeben, bei denen in Klammer nachher der Vermerk kam, „Nach einer älteren Idee“, wobei dann die Betonung des Originellen sich ausschließlich auf die neuen Coupletrefrains und auf einige neuausgestaltete Szenen und zu dem älteren Stoff hinzugefügte Bühnengestalten bezog.

Daß die Gesangspossen fast immer als Kinder von zwei Vätern in die Welt traten, hatte seinen Grund am meisten wohl darin, daß bei der Eigenart der Materie und der subtilen Art ihrer Behandlung den Verfassern von vornherein klar war, daß gar nicht genug von jenen Ingredienzien dem vorhandenen oder neugegebenen Stoffe beigefügt werden könnten, die zu dem Erfolge einer Posse unerläßlich waren. Der einzelne traute sich, auch wenn er vom göttlichsten Optimismus beseelt war und noch so viel Selbstvertrauen hatte, gar nicht die Kraft zu, hinsichtlich der Situationen, der Wortwitze, der komischen Einlagen, der satirischen Anspielungen, der pointenreichen Couplets so viel bieten zu können, wie es das Publikum (dessen Ansprüche sich von Werk zu Werk steigerten) nun einmal gebieterisch verlangte. Der eigentliche Stoff war ja fast Nebensache. Sieht man sich heute die zu jenen Zeiten erfolgreichsten Possen an, so ist man einfach starr über die eigentliche Inhaltlosigkeit des Werkes, denn die damals wirksamen Pointen sind heute wirkungslos, die Anspielungen sind unverständlich, weil sie nur für die Ereignisse und Gestalten jener Zeit Geltung hatten — und was die tatsächliche Handlung betrifft, so ist sie so dünn und fadenscheinig, daß sie als solche überhaupt nicht Interesse erregen konnte. Und daher — weil eben die sogenannten Beigaben die eigentliche Hauptsache

waren und Hauptfaktor zum Erfolg bildeten — ist es auch begreiflich, daß die Autoren es verhältnismäßig äußerst leicht nahmen, fremdes Gut zu annektieren, um es als Grundlage für die eigene Posse zu verwenden. „Je prends mon bien où je le trouve“ — diesen Satz des alten französischen Lustspieldichters trugen die alten Berliner Possendichter als Wappenspruch auf ihrem Panier, und sie machten daraus auch gar kein Hehl. Sie nahmen den Stoff, wo sie ihn fanden, sie bearbeiteten ihn — und zwar bearbeiteten sie ihn so gründlich und so lange, bis er für ihre Zwecke reif war.

Selbstverständlich trieben es nicht alle so arg wie zwei Possendichter, deren Namen ich hier nicht nennen will, wenn sie beide auch schon längst in die Gefilde der Seligen hinübergepilgert sind. Die beiden hatten den Plan gefaßt, gemeinschaftlich eine Posse zu schreiben, in der Berliner auf Reisen sind. In allgemeinen Umrissen hatten sie das Szenarium entworfen, und nun saß der eine in Berlin, der andere in einem Badeort am Gestade der Ostsee, und sie hatten sich die Aufgabe gestellt, nach dem ersten Entwurfe je einen Akt auszuarbeiten, um diese einzelnen Akte dann in Berlin in gemeinsamer Arbeit umzugestalten und ihnen die rechte Form zu geben. Der in Berlin weilende „Halbdichter“ teilte nach einigen Wochen seinem Kollegen in Apoll mit, daß er mit dem ersten Akt fertig sei und gern wissen möchte, wie weit jener mit dem zweiten wäre. Er erhielt aus dem Badeorte die Mitteilung, daß jener die Bearbeitung des zweiten Aktes noch nicht begonnen habe, weil sich in dem süßen Müßiggange am Gestade der Ostsee witzige Ideen gar zu schwer einstellen wollten. Der Brief schloß mit folgender Bemerkung: „Uebrigens erinnere ich mich, daß von dem alten Räder noch eine ältere Posse existiert ‚Die lustigen Vagabunden‘; sehen Sie doch bitte zu, ob sie nicht ein Exemplar davon auftreiben und mir zusenden können, vielleicht finde ich darin einiges für den zweiten Akt.“ Wenige Tage darauf kam aus Berlin die Antwort: „Das Stück ‚Die lustigen Vagabunden‘ kenne ich sehr gut, aber senden kann ich es Ihnen nicht und benutzen dürfen Sie es auch nicht; denn ich habe es schon für den ersten Akt, den ich geschrieben habe, stark ausgebeutet.“

Während das gemeinsame Abfassen eines Lustspiels oder eines Schwankes fast ausnahmslos in der Art erfolgt, daß die beiden Autoren in zahlreichen Diskussionen einen Grundgedanken erörtern, den Stoff nach allen Seiten wenden, ihm neue Seiten abzugewinnen suchen, dann gemeinsam über die Einteilung in Akte und Szenen beraten, gemeinsam das Szenarium entwerfen, d. h. das szenenmäßige Gerippe für die

Entwicklung der Handlung aufstellen, daß sie dann an die Ausarbeitung des Dialogs gehen, wenn irgend möglich, jeder für sich gestaltend, um eine gemeinsame Ausarbeitung folgen zu lassen — während also in Wirklichkeit die dem Laien häufig unverständliche Art einer gemeinsamen Dichtung in dieser Weise vor sich geht, ist dies bei den Berliner Gesangspossen doch ganz anders gewesen. Ganz abgesehen von den äußerst wenigen Fällen, in denen Neulinge einen Stoff an die alteingesessenen und berühmten Vertreter des Genres (sei es gegen einmalige Zahlung, sei es gegen Beteiligung an den Tantiemen) verkauften, und abgesehen von den noch selteneren Fällen, daß ein an sich brauchbares Stück einem älteren und gewiegten Possendichter übergeben wurde, damit er die Couplets und zeitgemäßen Scherze einfüge und dem Ganzen damit die höhere Weihe gebe — ich sage: abgesehen davon, ist das gemeinsame Arbeiten gewöhnlich in der Weise erfolgt, daß in kurzen groben Zügen die Handlung entworfen wurde, die ja, wie gesagt, durchaus nicht die Hauptsache bildete und die sich sogar später auf den Proben viele Umgestaltungen gefallen lassen mußte. Dann aber fand die feinere Ausarbeitung statt, und da arbeitete jeder der beiden Autoren auf dem Gebiet, auf dem er besonders leistungsfähig war. Während der eine z. B. witzige Situationen erfinden und szenisch ausbeuten konnte, gab der andere, der sich auf diesem Gebiete nicht so heimisch fühlte, die scharfgeschliffenen, pointenreichen Couplets, die Anspielungen auf die jüngsten Ereignisse in der Politik und im öffentlichen Leben usw. Wo die Tätigkeit des einen Autors begann, wo die des anderen aufhörte, war dem nicht Eingeweihten absolut unerkennbar, während die Leute vom Fach ganz genau wußten, ob der schließliche Erfolg mehr dem einen oder mehr dem anderen Autor zu danken sei.

Zu den Possendichtern der alten Zeit zählt August Weirauch, dessen „Maschinenbauer von Berlin" im alten Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu jener Zeit gegeben wurde, als die Niederschlesisch-Märkische Bahn in Betrieb genommen war. Da war alles in Berlin und in den umliegenden Ortschaften erfüllt von dem Wunderwerk, genannt Lokomotive, und das Couplet, welches die Hauptnummer der Posse „Maschinenbauer von Berlin" bildete, war auch ein Triumphgesang der damaligen Technik, wenn es auch natürlich an sonstigen Anspielungen nicht fehlt, die alle in dem Refrain gipfelten:

„Die Maschinenbauer, die Maschinenbauer, sie regieren jetzt die ganze Welt".

Weirauch selbst, der auch ein guter Possenkomiker war, spielte die Figur des Knobbe, dessen drastische Ausdrucksweise lange Zeit in den Wortschatz des Berlinertums übergegangen war. Später verband sich Weirauch mit Kalisch, und die Posse „Kieselack und seine Nichte vom Ballett", die im alten und neuen Wallner-Theater ungezählte Male gegeben wurde, zeigte, was sich aus dieser Verbindung der beiden mit so urwüchsigem Humor begabten Männer noch Erfreuliches erwarten ließ. Ihren höchsten Triumph feierten die beiden mit dem Werke, das gleichzeitig ihr letztes in gemeinsamer Arbeit sein sollte, mit der Posse „Die Mottenburger", die Hunderte von Malen gegeben wurde, die immer und immer wieder neu in das Repertoire der Wallnerbühne aufgenommen wurde und noch vor wenigen Jahren, allerdings in teilweise neuer Gestaltung, ihre Auferstehung feierte. Was war das aber auch für eine Aufführung: Helmerding als Lerchenschwamm, Reusche (der bald von der Wallnerbühne abging, ans Hofburgtheater in Wien kam und durch einen Unfall in Mondsee gar zu früh aus der Reihe der Lebenden gerissen wurde) als Reisender Cornelius, und als Dritte im Bunde Marie Stolle, die damals die gefeierte Gesangssoubrette der Wallnerbühne war. Die Musik zu den „Mottenburgern" hatte Bial geschrieben, der dem inzwischen an das Viktoria-Theater übergesiedelten August Conradi als Leiter des bescheidenen Orchesters, vor allem aber als musikalischer Illustrator der Wallner-Possen gefolgt war.

Welcher Berliner aus der älteren Zeit freut sich nicht noch heute in der Erinnerung an Marie Stolle, die lustige kleine Soubrette, die mit Schelmerei eine tüchtige Dosis Derbheit verband. Sie war in ihrer Art etwas vollständig Originales; ganz anders als ihre Vorgängerin, die berühmte Anna Schramm, deren besondere Eigenheit der urwüchsig derbe, kräftig zugreifende Humor war, und ebenso verschieden von ihrer späteren Nachfolgerin Ernestine Wegner. Im Jahre 1872 verließ die Stolle die Stätte ihres Erfolges, um nach Wien zu gehen, wo sie sich mit einem Herrn v. Styx verheiratete. Glück und Stern waren aber für sie vorüber; sie kehrte in späteren Jahren, ein Schatten ihrer selbst, nach Berlin zurück, um am „Parodie-Theater" zu wirken. Jetzt ist auch sie längst aus dem Leben geschieden.

III. Kalischs und Helmerdings sel. Erben.

Beim Fortgang von Marie Stolle glaubten viele allen Ernstes, den Niedergang der Wallnerbühne prophezeien zu sollen. Aber dieser Fall trat so wenig ein wie später, als Helmerding, der doch als die

festeste Stütze des Repertoires galt, von dieser Bühne schied. Es fand sich immer wieder der geeignete Ersatz, der, wenn er sich auch nicht in allen Einzelheiten und Eigenheiten mit dem Vorgänger deckte, doch wieder so viel Originelles bot, daß er gern und freudig akzeptiert wurde.

Zu den namhaftesten Possenautoren gehörte auch Emil Pohl. Er hatte debütiert mit dem Einakter „Sachsen in Preußen“ oder „Wir nehmen auch Ausländer“ und dann in rascher Folge teils allein, teils mit anderen zahlreiche Possen geschrieben, die ihn zu einem der Matadore auf dem Gebiet stempelten. Im Viktoria-Theater wurde zuerst „Der Jongleur“ aufgeführt, eines jener Werke, die sich bis zum heutigen Tage auf dem Spielplan der Provinzbühnen erhalten haben und die tatsächlich, wenn dem alten Text neue und moderne Couplets eingefügt werden, heute noch fast mit der alten Kraft wirken. Pohl war es, der besonders für Anna Schramm ganz hervorragende Soubrettenrollen schrieb, so vor allem die Titelrolle in der Posse: „Eine leichte Person“, die im Jahre 1864 in der alten Grünen Neune zum ersten Male gegeben wurde und natürlich auch in das neue Heim des Wallner-Theaters mit übersiedelte. „Der Goldonkel“, „Namenlos“ (gemeinsam mit Kalisch) und viele andere Werke bezeichneten die erfolgreiche Laufbahn Pohls als Possendichter der Wallnerbühne. Später finden wir ihn fast als Hausdichter des Woltersdorff-Theaters; hier feierte er mit der Posse „Auf eigenen Füßen“ große Triumphe, und in diesem Werke war es, daß die unvergeßliche Ernestine Wegner in der Rolle der Lieschen Spröde erstmals vor das Berliner Publikum trat. Conradi hatte für das Ständchen

„Herzliebchen mein unter dem Rebendach“,

welches in diese Posse eingelegt war, eine sehr gefällige Musik geschrieben, und dieses Lied wurde bald so populär, wie es heutzutage kein Gassenhauer und selbst keine Melodie aus den aus Oesterreich importierten neuen Operetten ist. Als die Zeit des Deutsch-Französischen Krieges gekommen war, schrieb Pohl für das Woltersdorff-Theater die Posse „Wir Barbaren“; in ihr wirkten wieder neben Ernestine Wegner das ausgezeichnete Komikerquartett der Bühne mit: Karutz, Heder, Dalatkewicz und Simon, Namen, die mit Unrecht heute vollständig aus dem Gedächtnis gelöscht scheinen. Die zweite jugendliche Soubrette, die in dem Stück auftrat, wurde von einem Fräulein Mina Hensel dargestellt, und an diese jugendliche Künstlerin knüpft sich eine besondere Erinnerung. Sie war es nämlich, die in feurigem patriotischem Enthusiasmus wenige Tage nach der Kriegserklärung dem

preußischen Kriegsministerium allen Ernstes eine Eingabe unterbreitete und diese auch als Aufruf in den Zeitungen veröffentlichte, worin zur Bildung eines Amazonenkorps aufgefordert wurde. Selbstverständlich wurde der Antrag mit höflichem Danke abgelehnt, aber Mina Hensel war lange Zeit der Gegenstand hoher Bewunderung, wie in den Befreiungskriegen etwa die Jungfrau Prohasca, die ihr Haar als Opferspende auf dem Altar des Vaterlandes dargebracht hatte.

Später wendete sich Emil Pohl, nachdem er einige Jahre Direktor des Stadttheaters in Bremen gewesen war, mehr der „edleren" Richtung zu. Viele hundertmal wurde im Residenztheater sein einaktiges Lustspiel „Die Schulreiterin" gegeben, und zu einem Repertoirestück allerersten Ranges gestaltete sich seine Bearbeitung des altindischen Schauspiels „Vasantasena". Des englischen Lustspieldichters Pinero „Blaue Grotte" arbeitete er für die deutsche Bühne um, und als letztes seiner Werke darf wohl die Bearbeitung von Sienkiewicz' berühmtem Roman „Quo vadis?" gelten, die aber meines Wissens niemals zur Aufführung kam und von der ich auch bezweifle, ob sie, so viel Interessantes sie auch hat, überhaupt allgemein an die Bühnen versandt worden ist. Jedenfalls konnte sich Pohl um die Ausnützung dieser Arbeit nicht mehr kümmern, denn bald nach ihrer Vollendung schied er aus dem Leben.

Hermann Salingré! Wieder einer der Matadore, ein fleißiger, überaus sorgsamer Arbeiter, mehr Finder als Erfinder; mit außerordentlichem Spürsinn wußte er alte Stoffe auszugraben, mit großem Geschick vorhandene Werke zu aptieren und sie seinen Zwecken dienstbar zu machen. Mit großer Treffsicherheit verstand er es, aus den Erfolgen einzelner Werke auch noch für das Genre der Berliner Posse Kapital zu schlagen. So schrieb er über eine große Anzahl hervorragender und erfolgreicher Opern burleske Parodien, und als Jules Vernes Ausstattungsstück „Die Reise um die Erde in 80 Tagen" im Viktoria-Theater Hunderte von Malen gegeben wurde, schrieb er für das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater „Die Reise durch Berlin in 80 Stunden", die so erfolgreich war, daß sie vielen späteren Possenautoren den Stoff für Umgestaltung bot und daß sie von Lokaldichtern vielfach mit Rücksicht auf die verschiedenen Verhältnisse in den Provinzstädten umgearbeitet wurde. Salingré war auch journalistisch tätig, und er gehörte zu dem Kreise jener Berliner Schriftsteller, die, wie Kayßler, der Redakteur der „Post", der später in französische Gefangenschaft geriet, Ludwig Pietsch für die „Vossische Zeitung" und andere mehr, im Kriege 1870 als Berichterstatter dem Hauptquartier zugeteilt

waren. Als die deutschen Truppen vor Paris während der Belagerung in gezwungener Untätigkeit verharrten und als der Generalquartiermeister Podbielski tagtäglich die Depeschen mit der stereotypen Wendung „Vor Paris nichts Neues“ nach Berlin sandte, schrieb Salingré, um sich und anderen die Zeit zu kürzen, ein kleines Lustspiel; ich glaube, es war betitelt „Auf Vorposten vor Paris“, das von Offizieren und Mannschaften einstudiert und in Versailles wiederholt aufgeführt wurde. Sehr witzig war auch seine in Buchform erschienene Beschreibung einer Reise, die er mit Helmerding gemeinsam ins Riesengebirge unternommen hatte; es ist bezeichnend für die Anschauungen der damaligen Zeit, daß eine solche Fahrt, die heute zu den Alltäglichkeiten gehört, überhaupt als bemerkenswert empfunden wurde. In lustigen Versen war das von Salingré geschriebene, heute wohl ganz in Vergessenheit geratene Buch abgefaßt, in dem mit minutiöser Sorgsamkeit alle Begebenheiten auf der Reise registriert waren; ich erinnere mich des Schlusses eines Kapitels:

„Zu Hermsdorf in ein Wirtshaus ging
Der Salingré und Helmerding,
Und an der Mahlzeit labten froh
Sich Helmerding und Salingro.“

Ein furchtbares Geschick war dem so heiteren und schaffensfrohen Manne in seinen späteren Jahren beschieden: er starb in völliger Erblindung.

Man kann von den Berliner Possendichtern nicht sprechen, ohne Heinrich Wilkens zu gedenken. Das war ein kerniger, kräftiger, mit einem ganz besonderen Humor begabter Komiker; er verband mit dem Talent des Schriftstellers auch das ebenso große des darstellenden Künstlers. Er war aus Thorn gebürtig, und die breite Behäbigkeit des Westpreußen verknüpfte sich bei ihm in urkomischer Weise mit dem durch Mühe und Anpassungsfähigkeit erworbenen Berlinertum. Er hatte eine eigentümlich singende „Sprechweiseeh“, die die letzte Silbe in die Länge zog und jedem Satz, fast jedem Wort ein äußerst komisches Gepräge gab. Erschütternd komisch war Wilken, wenn er, in scheinbarer Ruhe, als handele es sich um die selbstverständlichste Sache, auf der Bühne zu improvisieren anfing und mit immer neuen Einfällen und kernigen Witzen das Publikum haranguierte. Wilken erwarb sich auch große Verdienste um die Begründung und erste Ausgestaltung der heute in so herrlicher Blüte stehenden „Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehöriger“.

Er war eigentlich seiner Stellung nach nie im ersten Fach tätig, denn in diesem glänzte Helmerding und später Engels, aber er hatte das Talent, aus kleineren komischen Rollen ganz Hervorragendes zu schaffen, und er war klug genug, für sich in eigenen Werken unter besonderer Berücksichtigung seiner Eigenschaften hervorragende Rollen zu schaffen, so z. B. in der Posse „Kläffer" die Rolle des Reitknechts Eisenbart, den er zu einem Kabinettstück drastischer Komik gestaltete. Wilken übernahm später die Direktion des Central-Theaters, mußte sie aber bald aufgeben, da ihn ein schweres Leiden befiel, das den schaffensfreudigen Mann im Jahre 1886 im Alter von 51 Jahren ins Grab riß.

Eigenartig war die Schaffensmethode von Wilkens. Mit seinem Mitarbeiter — und er hatte fast bei allen seinen Stücken solche — beriet er sich, indem er ungezählte Blätter Papier und mehrere Bleistifte vor sich liegen hatte, und alles, was er in seiner langsamen, singenden Sprechweise vorbrachte, schrieb er auch sofort nieder, wobei er dann die Pointe in jedem lustigen Einfall, die förmlich regneten, dick unterstrich. Und wie die Witze und Scherze, die später in den Dialog eingeflochten werden sollten, schon jetzt aus seinem Kopf förmlich hervorsprudelten, so leicht entwickelten sich auch immer neue Ideen und immer neue Situationen — und zwar in so großer Fülle, daß sie einander überschlugen und erstickten. Er war imstande, folgendermaßen seine Ansichten zu entwickeln, ohne den Mitarbeiter zuerst auch nur im entferntesten zum Wort kommen zu lassen: „Also der erste Akt spielt in einer Leihbibliothek. Da haben wir nun den Besitzer, der liest selbst den ganzen Tag, und wenn dann ein junges Mädchen hereinkommt und sagt: ‚Ich möchte etwas von Zola', dann sagt er: ‚Erstens dürfen Sie den nicht lesen, und zweitens lese ich ihn selbst.' Oder wissen Sie, noch besser, der erste Akt, der spielt nicht in einer Leihbibliothek, sondern in einem Droschkenhof; da können wir später die Witze alle einflechten, die ich da noch wo liegen habe, und die Gestalten, über die wir uns geeinigt haben, können wir da leicht anbringen. — — Oder wissen Sie, noch besser: der erste Akt spielt nicht in einem Droschkenhof, sondern in einer Volksküche, und da treffen sich die beiden Helden gleich, und der eine fragt: Wo wohnen Sie? Darauf sagt der andere: Ich wohne überhaupt gar nicht, und mein Freund wohnt bei mir Chambregarnie —" So ging es fort, in unerschöpflicher Fülle, und die Blätter, von denen ich einige in meiner Autographensammlung habe, bedeckten sich mit Wilkens energischen festen Schriftzügen.

Alle diese Possendichter, denen noch die Namen mancher anderer anzufügen wären, besaßen bei allem Humor, der ihnen zu eigen war,

und bei ihrer besonderen Begabung, die ätzende Lauge des Spottes über die kleinen und großen Götzen des Tages auszugießen und ihren scharfen Witz an ihnen zu üben, doch eine gewisse behäbige Philisterhaftigkeit, fast möchte man sagen, die Gemütlichkeit des Spießbürgers. So leicht hingeworfen ihre Arbeit erschien, so war sie, wie schon oben gesagt, zu sorgsam vorbereitet und zu sorgfältig ausgeführt, als daß die Autoren auch sonst in ihrem Wesen irgend etwas Leichtfertiges an sich duldeten. Sie erschienen in ihrer Persönlichkeit als gute Bürger und Hausväter, womit ja natürlich nicht gesagt sein soll, daß sie in fröhlichen Stunden nicht auch lustige Gesellen und gute Kameraden waren. Der göttliche Leichtsinn, wie ihn die landläufige Schilderung des ungebundenen Künstlertums nun einmal verlangt, war bei ihnen kaum zu finden; zwei Berliner Possenschriftsteller waren es, die ihn in der Vollendung verkörperten.

Der eine von ihnen besaß daneben einen guten Schuß Bohèmetum — das war Georg B e l l y , der im Verhältnis zu seinem Können außerordentlich wenig schuf. Belly hatte eine besondere, fast krankhaft gesteigerte Vorliebe für das Zirkuswesen und den geharkten Sand; sobald ein Zirkus in Berlin erschien, wohnte er nicht nur allen Vorstellungen und Proben bei, sondern er verbrachte fast jede Stunde mit den Künstlern vom Sprungbrett und der Arena. Er wohnte im Nordwesten von Berlin, in der Luisenstraße oder Schumannstraße, also unweit der früheren Stätte des Zirkus Renz — soweit man bei ihm überhaupt von einer „Wohnung" sprechen konnte, denn zu Haus war er fast nie zu finden, und sein Bett mochte manchmal, wenn er sich wirklich in stark vorgerückter Stunde einmal in seinen vier Wänden einfand, über den fast unbekannt gewordenen Eindringling recht verwundert sein. Er wohnte bald bei Bekannten, bald zog er mit irgendeiner großen Zirkusgesellschaft studiums- oder vergnügenshalber im Lande herum, und war kein Zirkus in der Stadt, so verbrachte er seine Abende und Nächte in den damaligen Künstlerkneipen, so bei Siechen in der alten Post, dem großen Gebäude, das sich damals von der Burgstraße zur Poststraße hinzog. Mit verschwenderischer Laune warf er hier mit Bonmots und Scherzen, mit lustigen Einfällen und Wortspielen um sich. Was andere mühsam ersannen und zurechtfeilten, floß ihm mühelos zu, und mehr als einmal geschah es, daß von der Tafelrunde — zu der natürlich auch andere Possenschriftsteller, so z. B. Salingré, gehörten — der eine oder andere aufstand und sich an ein stilles Oertchen begab, wo er sich gänzlich unbeobachtet wußte, um dort

sofort den eben gehörten Scherz niederzuschreiben, damit er ihn bei passender Gelegenheit fruchtbringend in einer Posse verwerten konnte.

Bei dieser Lebensart kann es nicht wundernehmen, daß Belly eigentlich außerordentlich wenig Positives schuf. Von den wenigen Stücken aber hat sich eines bis auf den heutigen Tag erhalten; es ist dies die Posse „Monsieur Herkules", in der natürlich auch Zirkuskünstler, ohne welche das Dasein für Belly nun einmal keinen Reiz zu haben schien, die Hauptrolle spielen. Für Bellys Arbeitsweise war es auch bezeichnend, daß er seine Manuskripte nicht wie andere Sterbliche auf sauberes Schreibpapier niederschrieb, sondern daß er dazu die Rückseiten der Speisekarten benutzte: denn in der Kneipe und am Biertisch entstanden sie meistenteils, und schnell wie die Ideen ihm eingegeben waren, flossen sie auch, wenn Belly nur wollte, auf das ihm zunächst liegende Papier.

Den göttlichen Leichtsinn mit den Allüren eines Grandseigneurs verband damals Hugo Müller in sich. Wie er auf der Wallnerbühne in Lustspielrollen ein ausgezeichneter, von liebenswürdigstem Humor überquellender Bonvivant war, so war er's auch im gewöhnlichen Leben; ein Lebenskünstler, soweit man in der damaligen, an sich noch so stillen, noch an bescheidene Verhältnisse gewöhnten Zeit innerhalb des Berliner Weichbildes überhaupt schon von einem solchen sprechen konnte. Er war der Bonvivant auf der Bühne und im Leben. Frühzeitig begann er seine schriftstellerische Tätigkeit, und in reichster Fülle entflossen seiner Feder Lustspiele und Schwänke, Lebensbilder, Volksstücke, Gesangspossen, Burlesken — je nachdem es ihm die Laune eingab oder der Direktor den Wunsch nach einer Novität äußerte, oder sein gar zu schlaff gewordener Geldbeutel die dringende Mahnung nach Füllung ausdrückte. Hugo Müller war es, welcher der Berliner Posse wohl als der erste von allen den moralischen — aber nicht etwa moralisierenden — Schuß einverleibte: er erfand dafür das „Lebensbild mit Gesang", in welchem nach unsäglichen Tollheiten und lustigen Einfällen die Moral nicht nur triumphierte, sondern worin auch in längerer und wohlgesetzter Rede das Laster seine wortreiche, gehörige Abfuhr empfing und beschämt zur Seite schleichen mußte. „Von Stufe zu Stufe", „Die Spitzenkönigin" und viele andere Werke, die Hugo Müller teils allein, teils mit anderen schrieb, sind kernige und erfolgreiche Proben dieser Art gewesen.

Im alten Wallner-Theater war ein noch älteres Mitglied engagiert, Herr Pfefferkorn mit Namen, der für ganz kleine Rollen noch tauglich und außerdem von dem sehr wohltätigen Direktor Lebrun —

Wallners Nachfolger — mit dem Amt eines eigentlich gar nicht notwendigen Bibliothekars betraut war. Dieser Herr Pfefferkorn hatte sich in aller Herren Länder aufgehalten, er hatte weite Reisen gemacht und sich dabei nicht nur enorme Sprachkenntnisse, sondern auch durch eifrigste Lektüre in allen Literaturen eine geradezu verblüffende Kenntnis der dramatischen Literatur aller Völker angeeignet. Er war es, der Hugo Müller immer wieder auf neue Stoffe, d. h. wohlgemerkt: auf alte Stoffe, auf eigentlich recht alte Stoffe, die aber verdienten, daß man sie aufbügelte und modernisierte, aufmerksam machte. Er übersetzte aus dem Französischen, aus dem Italienischen, aus dem Spanischen und aus dem Russischen, und legte dann entweder die Uebersetzung Müller vor oder er gab nach ihr eine kürzere oder längere Inhaltsangabe mit dem teilweisen Szenarium, und Hugo Müller, der in seinen guten Jahren mit seiner Lebensfreudigkeit eine ungewöhnlich starke Elastizität des Geistes und große Schaffensfreudigkeit verband, schrieb dann in wenigen Wochen, manchmal sogar in wenigen Tagen ein neues Stück.

Hugo Müller war einer von der Dresselschen Tafelrunde, jener Gesellschaft, die sich in dem damals in der Blüte stehenden Weinrestaurant von Rudolf Dressel jeden Nachmittag zusammenfand; und eine unerschöpfliche Feder müßte es sein, die die Fülle von Scherzen erzählen könnte, die alle jene Schnurren, Einfälle und mehr oder minder kühnen Gedankensprünge aufzuzeichnen vermöchte, die allein in Hugo Müller dort ihren Ursprung hatten. Als echter und rechter Grandseigneur nahm es Hugo Müller nicht nur in den Zeiten, da ihm das Geld durch die Tantiemen zuströmte, sondern auch dann, wenn es einmal knapper ging, mit dem Abwägen der Kontoseiten Soll und Haben nicht sehr genau. Als der französische Krieg begann, schrieb er in denkbar kürzester Zeit, um dem Wallner-Theater auch während dieser schweren Zeit mit einem Zugstück beizuspringen, das lustige Zeitbild „An der Spree und am Rhein", das natürlich von patriotischen Anspielungen überquoll und das, trotz der doch eigentlich dem Theaterbesuch ungünstigen Zeit, dann monatelang das Wallner-Theater bis auf den letzten Platz füllte. Damals war zur Unterstützung der im Felde stehenden Krieger und ihrer Angehörigen die „König-Wilhelms-Stiftung" gegründet worden, und Hugo Müller, der in souveräner Verachtung des Geldes selbst über das Maß seines Könnens wohltätig war, versprach, alle Tantiemen, die er aus dem Werk ziehen würde, der „König-Wilhelms-Stiftung" zuzuwenden, und so geschah es: allein aus der Feder Hugo Müllers floß der patriotisch-wohltätigen

Institution mehr zu, als reiche Bankiers und selbst Gesellschaften zu spenden sich bemüßigt sahen.

Wie wenig sich Hugo Müller in seinen Einfällen von der Gestaltung der äußeren Verhältnisse beeinflussen ließ, und wie leicht er ohne Rücksicht auf die finanziellen Konsequenzen einer Laune nachgab, das möge ein Beispiel illustrieren: Als er eines Nachmittags aus dem Dresselschen Lokal trat, fuhr eben in elegantem Selbstkutschierwagen ein ihm bekannter Gutsbesitzer vor. Hugo Müller — der weder vom Fahren noch von Pferdekunde noch von irgend sonstigen hippischen Künsten die leiseste Ahnung hatte, der auch niemals Verständnis dafür geoffenbart oder auch nur Lust für derlei gezeigt hatte — begrüßte den Ankömmling, brachte das Gespräch auf den hübschen Wagen mit dem davor gespannten Gaul, fragte nach dem Preis, und als er hörte, daß Wagen und Pferd verkäuflich seien, erklärte er sofort den Handel für abgeschlossen, und da er nicht über Remise und Stall disponierte, beauftragte er den Kutscher, vorläufig Pferd und Gefährt in einem Mietsstalle unterzubringen. Der Preis wurde allerdings nicht sofort erlegt, denn über so viel überflüssigen Mammon verfügte Hugo Müller niemals, aber er ließ sich die Summe von Tantiemen in Abzug bringen — und ehe noch der letzte Rest der Kaufsumme erledigt war, war natürlich Pferd und Wagen zu einem Spottpreise, nur um die Sache wieder loszuwerden, längst in andere Hände übergegangen; denn Müller wußte mit dem Selbstkutschierwagen genau so wenig anzufangen, als wenn er sich etwa spaßeshalber eine Lokomotive erworben hätte.

Im Jahre 1873 schied Hugo Müller aus dem Wallner-Theater, und damit war für den geradezu genialen Menschen Glück und Stern erloschen. Er unternahm mancherlei, in Dresden, in Breslau, aber niemals wieder gelang es ihm (zumal ihn auch eine arge Krankheit befiel), in die Höhe zu kommen, geschweige denn dauernd die alte Stellung einzunehmen. Gebrochen an Energie, als ein kranker Mann schied er wenige Jahre später aus dem Leben.

Der letzte Repräsentant der Berliner Posse — er darf hier nicht vergessen werden — war auch einer der ersten seit dem Bestehen dieses dramatischen Genres: Emil Thomas. Am Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater wirkte er schon mit bei der Erstaufführung der obengenannten Posse „Die Maschinenbauer von Berlin"; in der ersten Aufführung von Offenbachs „Schöner Helena" war er tätig. Er begleitete teilweise in Berlin, teils in seiner späteren Wirksamkeit am Thalia-Theater in Hamburg das Auf und Ab der Berliner Posse auf ihrem ganzen Werdegang, und er war einer der erfolgreichsten, weil wirk-

samsten Vertreter der großen komischen Gesangsrollen. Eine Zeitlang war er auch mit wechselndem Glück in Berlin als Direktor am Woltersdorff-Theater. Seine größten Erfolge feierte er hier in der schon genannten Posse „Luftschlösser", in welcher er mit der unvergessenen Josefine Gallmeyer, mit Junker und Frl. Schatz die Hauptrollen darstellte. Als er später, als Nachfolger von Helmerding, an das Wallner-Theater kam, war die Posse schon im Niedergang begriffen; denn Berlin war groß geworden, die Anschauungen hatten sich geändert, die Urteile waren schärfer geworden, die Harmlosigkeit und die gegenseitige Duldung, besonders in politischen und sozialen Dingen, waren fast auf ein Minimum zusammengeschrumpft: die Lebensbedingungen der Posse in ihrer eigentlichen Art, wie sie Kalisch, Weirauch und ihre Nachfolger geschaffen hatten, waren damit unterbunden. L'Arronge hatte den Uebergang zu finden gewußt; er schrieb die Lustspiele, welche den großen Darstellern der Wallnerbühne dankbare Aufgaben lieferten. Die Posse ging allmählich, ganz allmählich in ein undefinierbares Genre über, das fast eine Aehnlichkeit mit der Operette aufwies. Zum Teil mag das auch wohl seinen Grund darin haben, daß als ausgezeichnetste Vertreterin des Soubrettenfaches bei Wallner eine Künstlerin wirkte, die gerade in der musikalischen Ausgestaltung, in feinen parodistischen Rollen, in graziös-schelmischen Darbietungen unendlich viel zu geben wußte, der dafür aber das Urberlinerische in seiner Derbheit mangelte; es war dies Ernestine Wegner. Und als sie im Jahre 1883 starb, war das Schicksal der Posse auch in dieser Art eigentlich besiegelt.

Emil Thomas ging dann am Wallner-Theater aus dem Gebiete der eigentlichen Posse in das des Lustspiels über und schuf hier eine Reihe köstlichster Gestalten. Er wie sein Kollege Georg Engels — der ebenfalls als Gesangskomiker am Wallner-Theater erfolgreich gewirkt hatte, um dann an das Deutsche Theater überzusiedeln und dort einer der ausgezeichnetsten Charakterkomiker der Deutschen Bühne zu werden — waren die eigentlich letzten Vertreter der Berliner Gesangsposse. Emil Thomas ging dann für kurze Zeit an das Königliche Schauspielhaus, aber so recht gedeihlichen Boden für seine Wirksamkeit fand er hier nicht, und später finden wir ihn wieder in der Darstellung der überaus lustigen, geradezu burlesken Gestalten, welche Julius Freund in den Jahres-Revuen am Metropoltheater schuf, die ja in gewissem Sinne die moderne, echt neuberlinische Konsequenz der alten Gesangsposse geworden sind. Mit dem nun auch schon seit einem Jahrzehnt verstorbenen Thomas, dessen trockene Komik sowohl auf der

Bühne wie im alltäglichen Leben von geradezu erschütternder Kraft war, wurde der letzte Repräsentant der Berliner Posse ins Grab gesenkt.

Die „gute alte Zeit" ist dahingegangen. Gegen die neue Zeit und gegen ihre Anschauungen sei gewiß kein Vorwurf erhoben. Sie gestaltet sich nach den Anforderungen des heutigen Geschlechts, und deshalb ist sie im Recht, aber, wie schon aus diesen leichten Federzeichnungen erhellt, wäre es schade, wenn mit dem letzten Repräsentanten jener lustigen harmlosen Zeit auch die Erinnerung an jene Epoche verschwunden wäre. Auch das leichte und das heitere Genre der Dichtkunst und der Bühnenkunst hat seine starke Berechtigung, und vor allem: es bildet in der Gesamtheit der Erzeugnisse ein äußerst kraftvoll und überzeugend wirkendes Stück aus der Kulturgeschichte des Berlinertums, und es lohnte wohl der Mühe, wenn die Geschichte der Berliner Posse und ihrer Vertreter einmal in ihrer Gesamtheit aufgerollt würde — aufgerollt als das Spiegelbild eines Zeitalters, in dem Berlin wohl noch nicht die monumentale Größe von heute besaß, in der es aber die Kraft sammelte, zu der Entwicklung und zu der Bedeutung emporzusteigen, die es heute einnimmt.

Ungedruckte Briefe von Franz von Dingelstedt

Von Otto Francke.

Zwei Seelen wohnten in der Brust des Dichters und des Theatergewaltigen; „bewundert viel und viel gescholten": das war das Los des so lange unbehausten Wanderers, der erst in der schönen Donaustadt, der künstlerischen Heimat seiner angebeteten Gattin, der gefeierten Nachtigall des Kärnthnerthor-Theaters, Jenny Lutzer, die Befriedigung seiner Sehnsucht, wie auch seine letzte Ruhestätte auf dem dortigen Zentralfriedhofe fand. Was er sang und was er strebte, davon hat er selbst 1879 in seinen in der „Deutschen Rundschau" erschienenen „Münchener Bilderbogen", und später Julius Rodenberg in seinem Buche über den Freund in den „Blättern aus seinem Nachlaß" (Berlin, Verl. v. Gebr. Paetel, 1891) wehmütig-heitern Bericht erstattet. Dingelstedt hat a. a. O. das trotzig-resignierte Wort ausgesprochen, daß er in der Theatergeschichte „seßhaft" geworden sei. Als in Stuttgart dem Hofrat der Boden unter den Füßen zu heiß wurde, da rief ihm sein tapferes Weib zu: „Wirf ihnen den Bettel vor die Füße; wir sind, Gottlob!, nicht arm; wir können auch noch verdienen, du schreibst wieder, ich singe wieder," wozu er in den „Münchener Bilderbogen" bemerkt: „Vielleicht sprach mein guter Engel aus ihr; vergebens, wie es bekanntlich das Los der guten Engel ist . . . Wie viel würd' ich in einem Vierteljahrhundert haben schreiben können an eignen Stücken, statt für Fremde sich einsetzen, an dreibändigen Romanen (niemals drunter, aber auch niemals drüber!), statt allerunterthänigst-treugehorsamste Rechenschaftsberichte?! Schreiben können, allerdings. Jedoch auch schreiben müssen . . ."

In jene Zeit — es war die Mitte der dreißiger Jahre —, wo er, nicht nur dem innern Drange, sondern auch der Not gehorchend, schreiben m u ß t e, fallen seine ersten journalistischen und dichterischen

Versuche, die ihm bald einen Namen machten. Als wohlbestallter Gymnasiallehrer in Fulda, wohin er von Cassel „strafversetzt" worden war, gründete er im April 1841 die Zeitschrift „Salon", in der u. a. das erste der „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters" erschien, der aber wegen dauernder Schwierigkeiten mit der Zensur ein nur zweijähriges Dasein beschieden war. Einige Zeit vorher war er mit dem Herausgeber der Zeitschrift „Ost und West", Rudolf Glaser in Prag, in Verbindung getreten, an dessen Adresse die beiden folgenden Briefe gerichtet sind:

Herrn Rudolf Glaser, Redakteur der Zeitschrift „Ost und West",
Prag, Kleinseite Nr. 181.

Euer Wohlgeboren gütige Zuschrift vom 26. v. Mts. erhielt ich erst gestern, eben zurückgekehrt von einer längeren Reise und Kur in Bad Ems. Verzeihen Sie, wenn ich, im Augenblicke von allen Seiten gedrängt und behälligt, jezzo nur meinen Dank für Ihre freundlich wiederholte Aufforderung zur Teilnahme an „Ost und West" und die Zusicherung einer baldigen Erfüllung meines alten, keineswegs vergessenen Versprechens Ihnen hierdurch ausdrücken kann. Hoffentlich bin ich bald im Stande, mit einem Beitrage der gewünschten und bezeichneten Art Ihnen dienen zu können und später helfe ich um so fleißiger, als ich damit umgehe, den hessischen Staatsdienst und mein hiesiges Tomi zu verlassen und mich der Literatur ganz in die Arme zu werfen. Bis auf weitere Nachricht von mir treffen mich Ihre Sendungen hier in Fulda und Probeblätter Ihrer Zeitschrift, mit denen ich nach Kräften, freilich ohne große Aussicht auf Erfolg, wuchern würde, unter Beischluß der hiesigen C. Müllerschen Buchhandlung. Leben Sie wohl und erhalten Sie mir bei sich und in Ihren Kreisen ein freundliches Andenken.

Mit vorzüglicher Hochachtung empfiehlt sich ganz ergebenst

Fr. Dingelstedt.

An Dr. Rudolf Glaser, Prag.

Eilt!

Den herzlichsten Dank, mein hochgeehrter Herr und Freund! für Ihre, dem „Salon" zugewendete gütige Teilnahme, wie im besonderen für das treue Andenken, das Sie mir bewahrt. Der Austausch unserer Blätter ist mir sehr erwünscht und wird auch von Herrn Hotop mit Vergnügen angenommen werden. Möge dieses

Band unter uns ein dauerndes und beiden Teilen gleich nutzbares sein! Wenn es Ihnen möglich, den „Salon“ dort einzuführen und ihn in „Ost und West“ zu empfehlen, so erwidere ich gern Gleiches mit Gleichem hier; auch bin ich erbötig, Ihnen Mitteilungen aus Cassel und hessische Lokal-Artikel zu geben, wenn Sie mit dortseitigen Korrespondenzen aus Prag, Wien pp. honorieren wollen, nur seien dann dieselben, wie sich von Ihrer Seite wol von selbst versteht, in großartigerem Style ausgeführt, mehr Genre als Korrespondenz. Vielleicht, daß mein lieber Stolz, den ich herzlich grüße, sich auch erbitten läßt, einem hessischen Unternehmen durch gefällige Beiträge, Kritiken und Empfehlungen förderlich zu sein, das noch freilich mit seinen Existenz-Sorgen zu ringen hat, aber eine gute und fruchtbare Zukunft verheißt. Tun Sie doch, was Sie können, für dasselbe, und seien Sie überzeugt, daß Sie mich persönlich dadurch verpflichten, also weder einen Unwürdigen, noch einen Undankbaren.

Es wäre möglich, daß ich binnen kurzem meinen langen Menschen leiblich bei Ihnen introduzierte, ich beabsichtige eine Reise gen Wien, von dem ich schon seit Jahren wie von einem Eldorado träume, und die soll mich hinwärts über die Donau, herwärts durch Prag und Dresden führen. Ich hoffe, Sie werden den Wandersmann auf Ihrer Schwelle gütig empfangen.

Gruß an Stolz und seine aimable Gemahlin; haben wir sonst Freunde dort gemein, auch diesen eine Erinnerung an mich.

Von ganzem Herzen Ihr ergebenster

Fr. Dingelstedt.

Fulda, 23. Juni 1841.

In die Fuldaer Zeit fällt auch die erste vom Publikum abgelehnte Aufführung seines Trauerspiels „Das Gespenst der Ehre“, für dessen Rehabilitierung auf anderen Bühnen der Verfasser seine gewandte Feder nach allen möglichen Richtungen in Bewegung setzte. Die beiden folgenden Briefe an den Regisseur des Hoftheaters in Mannheim, K. A. Ritter, sind in mannigfacher Beziehung, auch für die Beurteilung des in die Freiheit hinausstrebenden Menschen von bemerkenswertem Interesse.

Hochgeehrter Herr!

Anbei erlaube ich mir, Ihnen eine dramatische Novität, mein erstes Werk in diesem Genre, mit der ergebenen Bitte zu über-

reichen, dasselbe in guter Stunde einmal gefälligst durchblicken zu wollen. Ich möchte, voll Begier, die lockende Laufbahn eines Dichters für die Bretter zu betreten, gerade in Ihrem Institute den Anfang machen, und zwar aus mancherlei Gründen. Ich rechne zuerst bei Ihnen persönlich auf ein freundliches Vorurteil für mich, weil ich mit Dr. Beuermann[1]) liirt bin; alsdann meine ich, mein Stück müsse seinem Stoff und seiner Tendenz nach just in einer Handelsstadt am ehesten wirken, und endlich denke ich mir Sie in der Hauptrolle („Kaufm. Wißmuth"), unsern braven, alten Weidner[2]) als „Grafen", und Herrn Lußberger[3]) in der sehr dankbaren kleinen Partie des „David", so ganz an ihrem Orte, daß dadurch schon der Sinn des Stückes entschieden werden müßte. Uebrigens habe ich es von Frieses Gesellschaft hier aufführen lassen, um vor der letzten Redakzion noch eine tüchtige Hand daran legen zu können, und mich dabei überzeugt, daß an guten Rollen und an guten Momenten kein Mangel ist. Was fehlt, wird Ihr erfahrenes Auge nur zu bald finden; möge Ihre Hand an den Stellen freundlich nachhelfen.

Ich komme mit rechtem Vertrauen zu Ihnen, lieber Herr! Stoßen Sie das nicht zurück! Ich weiß, Sie sind mit Novitäten dunkler und berühmter Namen übersetzt, kann Ihnen auch keinen „Savage"[4]) bieten, allein nehmen Sie sich meiner dessen ungeachtet an, verschließen Sie mir eine Karrière nicht, für die ich Beruf und Begeisterung empfinde!

Alles Nähere überlasse ich weiterer Beredung: Honorar, Zeit der Aufführung pp. Ich stelle es sogar gänzlich Ihrem Ermessen anheim, überzeugt, daß Sie meine Wünsche und Bedürfnisse gewiß nicht unberücksichtigt lassen werden. Nur bitte ich Sie um eine baldgefällige Entscheidung, der ich mit erklärlicher Ungeduld entgegensehe.

---

[1]) Dr. C. Beuermann, früher Liberaler und Jungdeutscher, übernahm zu Anfang der 40er Jahre die Leitung des reaktionären „Journal de Francfort".

[2]) Ueber Weidner vgl. E. Devrient, G. d. d. Sch. II, S. 260, und L. Eisenbergs Biographisches Lexicon der deutschen Bühne.

[3]) Jacob Lußberger, geb. 9. März 1813 in Frankfurt a. M., wirkte am Theater seiner Vaterstadt von 1829—1843; später in Stuttgart und Wien, wo er am 16. Juli 1857 starb.

[4]) Gemeint ist K. Gutzkows, im Frühjahr 1840 in Frankfurt a. M. mit durchschlagendem Erfolg gegebenes Drama „Richard Savage oder der Sohn einer Mutter".

Da fällt mir ein: Herr Moritz[5]) gastiert ja jetzo bei Ihnen. Ich erlaube mir, meine Sendung an ihn beizuschließen; ist er auch nicht in Stuttgart, liest er doch wohl unterwegs und findet Gelegenheit, an mich zu denken. Würden Sie die Gewogenheit haben, das Exemplar an ihn mit einem empfehlenden Worte zu begleiten? Sie wissen nicht, wie weh es tut, an einem kleinen Orte sitzend, ohne Konnexion mit Bühnen-Vorständen und Mitgliedern, nirgends empfohlen sein und allein einen Weg betreten, auf dem Erfahrene nur mit Mühe sich erhalten. Die Einlage bitte mit bestem Gruße an Dr. Beuermann abzugeben. Ihrem Hause, in dem ich letzten Sommer einmal eine Minute lang weilen durfte, freilich ohne dessen Herrn zu begrüßen, meinen Empfehl!

Mit aufrichtiger Hochachtung Ihr ganz ergebenster

Dr. Fr. Dingelstedt.

Fulda, den 27. März 1840.

P. S. Noch Eins! Die Frankf. Journalistik wird nur ein günstiges Gewicht in die schwankende Wage meines Gelingens werfen. Ich kenne die Herren alle, sie wollen mir wenigstens nicht übel. Ueberhaupt habe ich Freunde und Interessenten dort genug, ein Umstand, der meinem Stücke vielleicht auch förderlich ist!

D. O.

Herrn Hoftheater-Regisseur K. A. Ritter, Mannheim.

Hochgeehrtester Herr!

Erst gestern finde ich, von einer Badereise nach Helgoland heimgekehrt, Ihre so überaus freundlichen Zeilen vom 20. v. Mts. vor; rechnen Sie es diesem unverschuldeten Versäumnis zu, wenn ich Ihnen noch nicht für die meinem Stücke gewidmete Teilnahme und Mühewaltung auf das herzlichste gedankt habe. Ich hole es hiermit nach und füge einerseits die Bitte hinzu, in Ihrer Protektion meines Dramas fortfahren zu wollen, andererseits die Versicherung, daß ich bei jedmöglicher Gelegenheit und in jeder Weise Ihnen gern wieder diene.

Was Ihre Ausstellung wegen der pag. 47 betrifft, so bin ich Ihnen hierfür, wie für jede aus Ihrer Erfahrung und Bühnenkunde geschöpfte Aenderung aufrichtig verbunden, und überlasse ich,

[5]) Heinrich Moritz, geb. 1800 in Leipzig, gest. in Wien am 8. Mai 1867. Um die Mitte des vorigen Jahrhunderts vornehmlich in Stuttgart gefeiert.

weit entfernt von dichterischer Empfindlichkeit, Ihnen gern das Recht, zu modifizieren und zu mildern, wo es Ihnen not scheint. Ich glaube so das Interesse meines Stückes am besten zu wahren.

Ich höre übrigens mit Vergnügen, daß es in Wiesbaden mit Beifall aufgenommen ward. Die Aufführung in Frankfurt, Hamburg, Braunschweig, Cassel, Breslau steht bevor. Sehen Sie zu, daß Mannheim bald damit herausrückt; mit Ihrem Comité habe mich ja bereits benommen und bin mit den gewöhnlichen Honorarbedingungen zufrieden.

Sie fragen nach meinem bürgerlichen Titel und Wesen. Nichts davon unter uns, im Reiche der Kunst, der freien! Ich bin hier, bis auf bessere Zeit, als Gymnasialprofessor angestellt. Im Herbste hoffe ich den Rhein und daran auch Ihr schönes Mannheim wieder zu sehen. Ich habe vom letzten Sommer her an Oettinger und H. Hoff dort persönliche Bekannte, denen Sie mich, wenn Sie dieselben auch kennen, gelegentlich empfehlen wollen. Mir würde es sehr wert und lieb sein, wenn Sie mir über Zeit der Aufführung und Detail des Besetzens eine geneigte weitere Auskunft gäben; nach jener richte ich meine Rheinfahrt ein, wo möglich. Sie haben doch auch zu thun, und hoffentlich eine Ihnen gefällige Rolle?

Nochmals besten Dank und die Bitte um Erhaltung Ihres Wohlwollens! In aufrichtigster Hochachtung empfiehlt sich Ihnen

ganz ergebenst

Fr. Dingelstedt.

Fulda, den 6. August 1840.

Kurze Zeit darauf brachte ihm die Befreiung aus der Enge des Schuldienstes der Antrag des Barons v. Cotta, eine Redaktionsstellung an der „Augsburger Allgemeinen Zeitung“ zu übernehmen; zuvor reiste er jedoch im Auftrage des Verlegers nach Paris, wo er mit Herwegh und H. Heine bald der Löwe der literarischen Salons wurde, dann nach London, wo er seine spätere Gattin, die gefeierte Wiener Nachtigall, kennenlernte, und im Herbste 1842 nach Wien, „dem einzigen Orte, wo man leben und lieben kann“. Das nun folgende Jahr bezeichnet den großen Wendepunkt in Dingelstedts Leben. Kaum sind 18 Monate verflossen, und aus dem frondierenden Gymnasiallehrer und Journalisten ist ein Hofmann des Königs von Württemberg geworden; es ist die Zeit, in bezug auf die ihn Heine apostrophiert:

„Sie machen jetzt ein groß Geschrei
Von wegen Deiner Verhofrätherei.“

Welchen Angriffen der Mann in seiner neuen Stellung als Vorleser im Stuttgarter Schlosse — besonders das Heinesche Wort: „Mein Cassius liest dem Tyrannen vor" kränkte ihn bitterlich — ausgesetzt war, ist bekannt, ebenso, daß er in den sieben Stuttgarter Jahren, ohne sich in den Dienst reaktionärer Strömungen zu stellen — auch führte er dort seine Frau vor den Altar —, immer selbständiger wurde und seinen Ruhm als Dichter vermehrte. Trotz einem guten Auskommen zeigte er sich dabei als gewiegter Geschäftsmann, wovon das folgende Schreiben an den Redakteur des „Rheinischen Beobachters", Professor B e r ch t in Bonn a. Rhein, ein deutliches Zeugnis ablegt. Es lautet:

An Prof. Bercht in Bonn, Redaktion des „Rheinischen Beobachters".

Aber, mein bester Freund, was jagen Sie einem armem Familienvater und Schriftsteller für einen Schreckschuß in den Unterleib. Ich weiß ja kein Wort davon, daß Sie alles Ernstes ein Opus von mir erwarten; als der von Ihnen in Ihrem werten Schreiben vom 22. Nov. v. J. gestellte letzte Termin, 31. Jan. 1845, den ich für meine Arbeit zu kurz gesetzt fand, verstrich, ohne eine Einsendung von mir zu bringen, welche außerdem von mir auch nicht fest zugesprochen war, mußten Sie sich ja wohl für avertiert halten. Sind Sie indeß durch mein Anerbieten und späteres Schweigen wirklich in Verlegenheit geraten, so soll mir das nicht bloß leid tun, — was Sie mit Recht für eine billige Redensart nehmen durften, — sondern ich mache [m]ich, aber auch nur für diesen Fall, anheischig, Ihnen bis zum 31. März spätestens noch einen Beitrag zu schicken, der dann, wenn nicht am Eingang, doch zum Ende Ihres „Rheinischen" wol noch Platz findet. Nur stelle ich dabei eine Bedingung: Sauerländer muß seine Honorare erhöhen. 2 Lsd'ór. per Druckbogen ist ein Preis, bei dem ich nicht auskomme; das Morgenblatt zahlt mir Fl. 50 per 10 Spalten, und nach diesem Maßstabe will ich wenigstens Fl. 40 per Druckbogen gesichert haben, sonst tue ich nichts. Melden Sie mir nun bald möglichst Ihren Endbescheid und ich gehe unverzüglich ans Werk. Wohin und wie dieses einsenden? An Sie oder nach Frft.?

Meine Frau dankt freundlichst für Ihre gütige Erinnerung und Ihre Wünsche, die sie gleich erwidert; sie und das kleine Mädel befinden sich sehr wohl, und an letzterem hab' ich eine Freude, wie noch nie an einer Produktion.

Ihre Memento Moritz besorge ich noch heute abend auf der Bühne. Der Arme findet wohl Gnade und Entschuldigung vor Ihren Augen in seinen durch Theaterneubau, Abwesenheit des Intendanten, Liebschafteleien, Intriguen aller Art vermehrten Geschäften. „Ruy Blas“ soll im Schlosse gleich drankommen und „Don César de Bazan[6]), auf das Moritz große Stücke hält, ihm folgen.

Noch einmal, lieber Freund, seien Sie mir nicht böse und verfügen Sie mit einem Worte über mich.

In treuester Verehrung

der Ihrige

Fr. Dingelstedt.

Stgt. 24. Febr. 45.

So verheißungsvoll sich aber auch Dingelstedts persönliches Verhältnis zum Könige gestaltet hatte, bald stellte sich der Mangel an innerer Befriedigung ein. Daher betrachtete er es als Erlösung, als nach dem Erfolge seines Trauerspiels „Das Haus des Barnefeldt“ am 18. September 1850 am Münchener Hoftheater der Ruf des bayerischen Königs an ihn erging, die Leitung seines Hoftheaters zu übernehmen. Da war natürlich der Jubel in seiner Familie ebenso groß, als acht Jahre später die Enttäuschung, mit der er, ein Opfer der Pfaffen und Philister, die schöne Isarstadt verließ, um die Leitung des Weimarischen Hoftheaters zu übernehmen. Das Ende seiner Münchener Herrlichkeit wurde durch die angedeuteten Kabalen und die allen Theaterfreunden wohlbekannte Bacherl-Farce veranlaßt. Das wortführende Organ der ihm feindlichen Presse, die ultramontane „Augsburger Postzeitung“, deren Herausgeber ein geistlicher Herr war, erdreistete sich, den Intendanten sogar des Unterschleifs anzuklagen, wofür der Verleumder nach dem von Dingelstedt angestrengten Prozesse zur höchsten gesetzlichen Strafe, zu vierzehntägigem Arrest, verurteilt wurde. Aus seiner Münchener Zeit mögen zwei Briefe mitgeteilt sein, der erste an Roderich Benedix, vom 22. November 1855, in welchem Jahre der einst so viel aufgeführte Theaterdichter Intendant des Stadttheaters in Frankfurt a. M. wurde, und ein zweiter an den Herausgeber der „Augsburger Allgemeinen Zeitung“, Gustav Kolb, vom 20. März 1857. Der erstere lautet wie folgt:

München, 22/11. —55.

Mit anliegendem Zettel melde ich Ihnen, hochgeehrter Herr Kollege, daß vorgestern Abend Ihr Lustspiel „Auf dem Lande“ zum

[6]) Lustspiel v. Dumanoir u. d'Ennery.

ersten Male auf hiesiger Hofbühne aufgeführt worden ist. Der Erfolg entsprach allen gerechten Erwartungen vollkommen: das Publikum fand sich angenehm und heiter angeregt, applaudierte und rief mehrere Male, hatte sich auch ziemlich zahlreich eingefunden, wie der Betrag der Tages-Einnahme (254 Fl. 36 ×er) ausweist. Beide Majestäten beehrten die Vorstellung von Anfang bis zum Schlusse mit höchstihrer Gegenwart. Ich darf der Wahrheit gemäß versichern, daß dieser Erfolg, wie vom Dichter, so von der Darstellung wohlverdienter gewesen: Besetzung, mise en scène und Aufführung ließen gewiß nichts zu wünschen übrig.

Lassen Sie bei dieser Gelegenheit Ihnen für die freundliche Einladung zu der feierlichen Eröffnung Ihrer Bühne nachträglich besten Dank sagen. Daß ich dieser Einladung gern gefolgt wäre, glauben Sie mir ebenso fest, wie daß ich es, als unabkömmlich, nicht im Stande war. Meine herzlichen Wünsche folgten und folgen Ihnen auch aus der Ferne immerdar. Treulichst

Ihr ergebener

Fr. Dingelstedt.

Das zweite, an Kolb gerichtete Schreiben diene als Ergänzung der 16 von Dingelstedt an den alten Freund gerichteten, in der „Wiener Presse" vom 5. März 1882 zuerst abgedruckten Briefe. Es hat folgenden Wortlaut:

Da kommt dennoch Ditius Ignatius Tartufius, lieber Freund! Nicht um Sie zum Drucke zu drängen (er hat bereits seine anderweite Bestimmung), sondern nur um, nach einem Stündlein ruhigen Lesens, Sie zu überzeugen, daß er nicht so schwierig ist, wie der Buchbinder und andere Leute ihn vor Ihnen gemacht haben.

Meinen Besuch wollen Sie nicht und — haben Unrecht, wenn Sie ihn abweisen aus Besorgnis, ich werde Sie durch Klagen aufregen. Ich bin ruhiger als Sie glauben und leere meinen hiesigen Kelch bis auf die Hefe, tropfenweise, in der sicheren Ueberzeugung, daß mir meine Genugtuung später so gewiß wird, wie mir jetzt, durch die Extradizion, meine Rechtfertigung bereits geworden ist.

Letztere endet Montag oder Dienstag; ich bringe dann nur noch meine Papiere in Ordnung und reise sofort darnach ab. In Augsburg werde ich doch einen Tag bleiben, um mir meinen „Tartufe" bei Paulinchen wieder abzuholen und durch sie Ihnen den Extradizionsakt zur Einsicht, sowie einen kurzen, friedlichen, nur Tatsachen enthaltenden Artikel, als Schlußartikel der Intendanz-Tragi-

komödie, zur Aufnahme zu überreichen. Dieser, der Artikel, fußt ganz auf jenem, wovon Sie selbst sich überzeugen werden; Sie haben also keine Remonstrazionen oder Reklamazionen mehr zu besorgen. Seine baldige und getreue Aufnahme wird Ihr letzter Liebesdienst für mich sein; nachher haben Sie Ruhe vor mir, weil ich selbst Ruhe haben, d. h. verschwinden will. Eine kurze Notiz, namentlich wegen meiner gegen die Postzeitung eingeleiteten gerichtlichen Klage schickt Ihnen Prager noch vor meiner Abreise. Adieu denn, statt auf Wiedersehen, und

der Ihrige quand-même

Fr. Dingelstedt.

München, 20. März 1857.

N. S. Meinen Landsmann und gefälligen Freund von Alters her, Herrn Friedrich Röth, bitte ich, nächst schönstem Gruße, dringend: sogleich je eine bis sechs Nummern 70 und 72 der dortigen Postzeitung aufzutreiben und ungesäumt an Herrn Dr. Georg Herrmann, K. Advokaten, in Nürnberg, Karolinenstraße, Nr. 334 L, abzusenden. Seine Ankaufs- und Frankatur-Auslage werde ich nächste Woche persönlich zurückerstatten.

Fr. Dingelstedt.

Festliche Tage bezeichneten den Eintritt Dingelstedts in Weimar im September 1857; was er hier als Bühnenleiter Großes geschaffen, wird ihm unvergessen bleiben. Bei allen der Erinnerung an Weimars klassische Zeiten geweihten Festen, überhaupt, wenn es galt, dem Genius des deutschen Volkes einen besonderen Ehrenkranz zu winden, stets war es der feder- und redegewandte Generalintendant des Hoftheaters, dessen Mitwirkung den verschiedensten Feiern ein besonderes Gepräge gab. So war er auch ersucht worden, am Tage der Wiederkehr von Schillers 99. Geburtstag die Festrede zu halten; er gedachte bei diesem Anlaß über die erste Aufführung der „Räuber" in Mannheim zu sprechen. Daher wendete er sich behufs Erschließung neuer Quellen für seinen Gegenstand an den damaligen Oberregisseur des Mannheimer Hoftheaters, August Wolff, der später, am 13. Dezember 1867, zum artistischen Leiter des Wiener Burgtheaters berufen wurde.[7]) Die beiden folgenden Briefe Dingelstedts an Wolff lauten wie folgt:

---

[7]) Vgl. über Wolffs Wiener Tätigkeit Rudolph Lothar, Das Wiener Burgtheater, 1899, S. 130 ff.

Marseille, den 24. August 1858.

Seiner Wohlgeboren,

Herrn Hofschauspieler Wolf, Oberregisseur des Gr. Bad. Hof- und Nat. Theaters zu Mannheim.

Hochgeehrter Herr!

Ohne Ihnen persönlich bekannt zu sein, erlaube ich mir, eine Bitte an Sie zu stellen, zu welcher mich die Gemeinsamkeit unserer Interessen und Bestrebungen im deutschen Bühnenstaat berechtigt.

Ich soll das nächstbevorstehende Geburtsfest Schillers, 10. Nov. d. J., und die Gründung einer Weimarischen Filiale der Dresdener Schillerstiftung durch einen Vortrag vor unserem Hof und Publikum feiern, zu dessen Gegenstand ich mir die Geschichte der ersten Aufführung der Räuber gewählt habe.

So bekannt und oft bearbeitet dieses alles auch ist, hoffe ich doch, nicht nur durch einige neue Ansichten und Zusammenstellungen, sondern auch mit einem oder dem andern bisher nicht benützten pikanten Detail, namentlich aus der Theatergeschichte, meiner Aufgabe dienen zu können.

Für letztere nehme ich Ihre Hilfe, hochgeehrter Herr, vertrauensvoll in Anspruch. Verschaffen Sie mir gefälligst aus Ihrer Stadt- und Theaterbibliothek, was für meinen Zweck irgendwie Ihnen geeignet erscheint und den genauen Theaterzettel mit Wochentag, Anfang, Ende pp. der Vorstellung, auch mit der bekannten Apostrophe Dalbergs, — die Besetzung sämtlicher Rollen, — die ersten Rezensionen in Mannheimer Blättern, — Nachrichten über Kostüme, Dekorationen, mise en scène, Notizen aus Ihrem Theaterarchive, — Coulissen — Anekdoten, Honorar, Verhalten, Aeußerungen des Dichters, — Traditionen über seinen Besuch, wo er gewohnt, wann angekommen und abgereist, welchen Platz er im Parterre gehabt ꝛc.

Sie sehen, ich verlange viel, aber ich kann alles brauchen und ich bin für alles im Voraus dankbar, auch, wie sich von selbst versteht, zu jedem Gegendienste mit Vergnügen bereit. Lassen Sie mich also bis Anfang Oktobers, wo ich in Weimar wieder eintreffen werde, Ihre Mitteilungen daselbst vorfinden. Was Sie mir nicht gegen rechtzeitige und gewissenhafte Rückgabe originaliter schicken können, belieben Sie in Abschrift mir zugehen zu lassen und Ihre gütigen Auslagen durch Postvorschuß zu entnehmen. Schließlich noch die besondere Bitte, über meine Absicht nichts verlauten lassen

zu wollen. Das Gackern vor dem Eilegen wird Ihnen so widerwärtig sein wie mir.

Si parva licet componere magnis, so danke ich Ihnen bei dieser Gelegenheit für Ihre guten An- und Absichten bezüglich meiner Bearbeitung des „Geizigen“. Die Rolle wird in Ihrer Darstellung die Mühe mit — — Wucher lohnen, a la Harpagon!

In aufrichtiger Hochachtung

Ihr ergebener

Fr. Dingelstedt.

Weimar den 7. Januar 1859.

Hochgeehrter Herr!

Verzeihen Sie, wenn ich erst heute für Ihre ungemeine Gefälligkeit gegen mich Ihnen den aufrichtigsten Dank sage. Ich wollte, denselben nicht eher abstatten, als bis ich Ihrem Wunsche gemäß Ihnen den Abdruck meiner Vorlesung zuschicken konnte, zu welcher Sie soviel schätzbares Material mir gütigst geliefert haben. Dieser Abdruck, enthalten im Januarheft der Illustrierten Monatshefte von Westermann, ist mir aber erst eben zugegangen. Ich lege ihn bei, ebenso auch den Originalzettel der ersten Räuberaufführung, dessen Rückgabe Ihnen vielleicht nötig oder wünschenswert scheinen möchte. Alle Ihre übrigen Mitteilungen, ebenso mühsam für Sie, als für mich brauchbar, habe ich an Herrn Palleske gegeben, der sie bei der neuen Auflage seiner Schiller-Biographie verwerten wird.

Mit wiederholtem Dank und der Bitte, über jeden Gegendienst verfügen zu wollen, empfiehlt sich Ihnen hochachtungsvoll

Ihr ergebenster Fr. Dingelstedt.

Dingelstedt hat später die geistsprühende Rede mit einigen Aenderungen am Eingange und am Schlusse in seinem „Literarischen Bilderbuch“ (Berlin 1879, Verlag von A. Hofmann & Co.) auf S. 83 ff. wiederabdrucken lassen.

Daß er aber auch in Weimar nach seinem übrigens später wieder ausgeglichenen Streite mit Franz Liszt nicht die Krönung seines Lebenswerkes erfahren sollte, das veranlaßte seine für Weimar so schmerzliche Berufung als Direktor der Hofoper nach dem von ihm und seiner Gattin heißersehnten Wien. Dort hat er später als Direktor des Burgtheaters in einer künstlerischen Machtstellung ohnegleichen der Theaterregie ungekannte Wege gewiesen und für die Neubelebung der Klas-

siker, namentlich Shakespeares, Unvergängliches geleistet. Wie beglückend für ihn der Gedanke war, hier mit größeren Mitteln und mit glänzenderen Kräften, als dereinst bei Gelegenheit der Gründung der „Deutschen Shakespeare-Gesellschaft“ in Weimar im April 1864, die von ihm eingerichteten Königsdramen des britischen Dichters auf die Bühne zu bringen, beweist u. a. die Stelle eines schönen Briefes an seine älteste Tochter Gabriele, die noch heute in Graz lebende Frau Baronin Preschern von Heldenfeldt, deren Güte der Schreiber dieser Zeilen den größten Teil der hier abgedruckten Briefe verdankt. Der Brief an die geliebte Tochter mit dem Datum „Sonntag 14. Februar 1875“ enthält die folgenden Zeilen, mit denen dieses Gedenkblatt zum Abschluß gebracht sei:

„In der letzten Aprilwoche (23. bis 30.) hoffe ich, an dem, dermalen recht hell strahlenden Himmel des alten Burgtheaters das Siebengestirn der Shakespeareschen Königsdramen im Zusammenhange heraufzuführen. Das Werk meines Lebens, das ich zu gutem Theile mein eigen nennen darf. Ist es zuviel begehrt, wenn ich Dich, meine erstgeborene Tochter, unter meinen Zuschauern sehen möchte?“

Neue Briefe von Friedrich Hebbel.

Von Julius Wahle.

In dem Beitrag zu dem Ehrenkranze der „Siebzig", den Freunde und Verehrer des Jubilars in diesen Blättern ihm darbringen, ergreift der Schreiber vorliegender Zeilen das Wort nicht bloß für seine eigene Person, sondern auch für das Goethe- und Schiller-Archiv, um mit den Glückwünschen dieser Anstalt die eigenen zu verbinden. Beide blicken auf eine langjährige, fruchtbare Freundschaft mit dem Jubilar zurück, die im Zeichen Goethes geschlossen worden ist. Wenn dem um das geistige Weimar so hochverdienten Gelehrten der Geburtstagsgruß, der aus dieser Stadt kommt, auch nicht durch den Mund dieses Größten von Weimar ausgesprochen wird, so geschieht es doch durch den Mund eines anderen Großen, der in der nachklassischen Zeit zu Weimar in Beziehung gestanden hat, und der Gegenstand betrifft das Weimarische Theater. Die beiden Briefe Friedrich Hebbels, die im folgenden zum erstenmal veröffentlicht werden, sind an zwei Weimarische Theaterintendanten gerichtet: der erste, an Baron v. Ziegesar, ist aus Oskar Blumenthals Nachlaß ins Goethe- und Schiller-Archiv gekommen, der zweite, an Franz Dingelstedt, befindet sich in Weimar im Privatbesitz.

Die Bekanntschaft Ziegesars hatte Hebbel, als er im März 1852 zur Aufführung seiner „Agnes Bernauer" in München weilte, durch Vermittlung Dingelstedts gemacht. Der Weimarische Theaterleiter, der unter Berufung auf ein Augenleiden vom Juni 1851 ab ein Jahr lang von der Führung der Geschäfte enthoben war und durch den Freiherrn von Beaulieu-Marconnay vertreten wurde, bat Hebbel, der in Weimar noch nicht zu Worte gekommen war, um Zusendung von „Judith" und „Agnes Bernauer". An diese Bekanntschaft knüpfte sich ein Briefwechsel, aus dem drei Briefe Hebbels (September, Oktober, November 1852) in Werners Gesamtausgabe der Briefe des Dichters bekannt geworden sind. Zwei vorhergehende Briefe (27. April und 19. Mai 1852) hat Oskar Blumenthal in der „Neuen Freien Presse" vom 17. März

1914 veröffentlicht. Sie sind jetzt Eigentum des Goethe- und Schiller-Archivs. Der erste dieser Briefe ist besonders interessant, weil hier Hebbel zu Richard Wagners 1851 erschienenem Buch „Oper und Drama“, das Ziegesar ihm zugeschickt hatte, Stellung nimmt.[1]) Daß der Wortdichter des Dichter-Musikers ästhetisches Glaubensbekenntnis, die in jenem Werke mit schrofffster Einseitigkeit und heftiger Polemik vorgetragene Lehre vom Gesamtkunstwerk, ablehnen mußte, ist von vornherein klar. Gelegentliche Bemerkungen, die wir bisher kannten — so in Briefen an Christine Hebbel vom 5. März und an Schumann vom 21. Juni 1852 — streifen die Kernfrage, die Auflösung des Dramas in Musik, nur flüchtig. Da die beiden Briefe durch Abdruck in einer Tageszeitung mehr versteckt als bekannt gemacht sind, dürfte es vielen Verehrern Hebbels, denen jene Veröffentlichung vielleicht entgangen ist, willkommen sein, wenn die Hauptstellen daraus, bevor die Briefe in dem Ergänzungsbande zu Werners Ausgabe erscheinen, hier nochmals abgedruckt werden.

„Ich habe,“ heißt es in dem ersten Briefe, „Wagners Confessionen — denn so möchte ich sein Werk nennen — mit aufrichtiger Theilnahme und großer Aufmerksamkeit gelesen. Schon der Enthusiasmus thut sehr wohl, den er für seine Kunst an den Tag legt, und die Darstellung seines individuellen Entwicklungsganges ist in hohem Grade instructiv. Aber eben so deutlich ist es mir auch geworden, daß alle seine Reform-Vorschläge auf gründlichem Mißverständniß des Dramas beruhen. Welch ein Irrthum, das Drama, welches die Totalität des Menschen und der Welt in sich aufnehmen und wiedergeben soll, auf die Gefühls-Momente beschränken zu wollen! Das hieße, es zu einer Castration verdammen, die wahrlich nicht weit mehr vom Selbstmord entfernt wäre! Das Lustspiel fiele damit von selbst weg, da dieß es eben immer und überall mit dem Verstande zu thun hat. Aber auch die Tragödie müßte auf Alles Verzicht leisten, was den D i c h t e r in Spannung setzt. Mir ist ein solcher Irrthum um so unbegreiflicher, als der flüchtigste Rückblick auf die Geschichte [des Dramas] ihn nach meiner Meinung hätte aufdecken müssen. Oder wären die Griechen und Shakespear auch nur V o r l ä u f e r, die ihre Glocken im Sande gossen, weil die rechte Form noch nicht gegeben war? Ich kann mir keinen Sterblichen vorstellen, der die Kühnheit hätte, auf diese Fragen mit einem Ja zu antworten. Die W a h r h e i t ist, daß die Musik nur die Gefühlsmomente a u s-

---

[1]) Vgl. auch Paul Bornsteins ausgezeichnete Studie „Friedrich Hebbel und Richard Wagner“ (Literarisches Echo, 10. Jahrg. 1908, Heft 21, 22).

drücken kann; daraus folgt aber nicht, daß das Drama die übrigen ausscheiden, sondern einzig und allein, daß jene sich auf sie beschränken soll. Im Uebrigen bin ich längst der Ueberzeugung gewesen, daß zwischen Drama und Musik eine weit innigere Verbindung möglich ist, als bisher bestand.[2]) Das Drama, wenigstens das höhere, hat immer Momente, wo es aus Oeconomie nicht individualisiren darf und doch auf eine Wirkung rechnen muß, die durch ein Paar allgemeine Linien nur halb erreicht wird; dort trete jedes Mal die Musik ein! Dieß sind nur einige wenige abgerissene Gedanken über den Hauptpunct; vielleicht komme ich noch dazu, mich ausführlicher über Wagners ganze Richtung zu äußern. So viel ist gewiß: auch als bloßer Sauerteig, der einmal Alles wieder in Gährung bringt, hat er seine Berechtigung, und ich wäre sehr begierig, einmal eine seiner Opern zu hören.[3]) Seine drei Dichtungen[4]) sind als Operntexte vortrefflich; wollen sie aber als Surrogate für Dramen gelten, so sind sie der beste Beweis für das, was ich sagte."

In dem zweiten Brief an Ziegesar spricht sich Hebbel über Wagners Theorie nicht mehr aus, aber er äußert den Wunsch, „seine Musik nun einmal zu hören, da sie sich zum Text verhalten wird, wie das heiße, rollende Blut zur leeren, ausgespritzten Ader". Es kommen dann innere Angelegenheiten des Weimarischen Theaters zur Sprache, wobei aus Hebbels Worten zu entnehmen ist, daß Ziegesar weniger wegen eines Augenleidens, als infolge einer Theaterkrise seine Amtsführung unterbrochen hat; und in Hoffnung auf die Aufführung der „Agnes Bernauer" in Weimar, verbreitet sich der Dichter über dieses Stück. „Daß Sie Sich bewogen gefunden haben, die Wieder-Uebernahme der Intendanz abzulehnen, glaube ich, aufrichtig im Interesse der Kunst und der Literatur beklagen zu müssen, wenn ich es Ihnen auch nicht verargen kann. Männer, die practischen Blick mit wahrer Einsicht in's Wesen [der Kunst] und echten Principien vereinigen, sind in unserem guten Deutschland sehr selten, und wenn ich auch nur wenige Stunden mit Ihnen verleben durfte, so reichten sie doch hin, mich in Ihnen einen dieser Seltenen erkennen zu lassen. Freilich sind unsere Kunstzustände

---

[2]) Hebbel hat dabei seinen „Moloch" im Auge, den er, wie er einmal an Robert Schumann schreibt (21. Juni 1853, Briefe 5, 109) „immer in Bezug auf die Musik gedacht" hat.

[3]) Die erste Wagnersche Oper, die Hebbel gehört hat, scheint „Tannhäuser" gewesen zu sein, und zwar in Cöln am 1. Mai 1857 (Briefe 6, 27).

[4]) Drei Opern-Dichtungen („Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin"), nebst einer Mitteilung an seine Freunde. Leipzig 1852.

überall elend, auch da, wo man reformiren zu wollen scheint, weil man entweder nur auf's Repertoire, oder nur auf's Spiel sieht und also trennt, was so wenig getrennt werden darf, wie Körper und Geist. Aber es muß doch einmal ein Anfang zur Verbesserung gemacht werden, und zur Herstellung einer Normalbühne dürfte sich eine mittlere Stadt, wie Weimar, eher eignen, wie eine große mit ihrem überreizten, von allen Seiten umbuhlten Publicum, das sich aller Zucht entziehen kann, weil es an Gelegenheit, den niedrigsten Gelüsten zu fröhnen, niemals fehlt. ... Was Agnes Bernauer anlangt, so sollte es mich sehr freuen, wenn sie auf Ihre Empfehlung durch Ihren Herrn Nachfolger in Weimar zur Darstellung käme. ... Das Stück verlangt freilich ein sehr gebildetes Publicum, das eine Composition begreift, die das ganze Staatsleben umfaßt und sich nicht in abgeschmackter Sympathie oder Antipathie an einen der beiden Gegensätze hängt, auf denen dieses beruht. Der hohle Dilettantismus der Stück-Fabricanten unserer Tage, die ihre Tiraden und Sentenzen fliegen lassen, wie eben so viele spanische Fliegen, und die kaum von einem Mechanismus etwas wissen, geschweige vom Organismus, hat die Leute in den meisten Städten dahin gebracht, daß sie gar kein Totalbild mehr erwarten, sondern jede Scene als ein Ganzes aufnehmen, und nun darauf los klatschen und zischen, je nachdem sie Liebhaber von Roth oder Schwarz sind und gerade die eine oder die andere Farbe hervor sticht. Was sollen die mit einem Drama, wie Agnes Bernauer, anfangen, in dem das erste Wort schon das letzte bedingt, und das man eben deshalb nur ganz oder gar nicht verstehen kann? Uebrigens hatte das Stück in München den entschiedensten Erfolg, so wenig es auch richtig aufgefaßt wurde, und dieser wurde erst nachträglich durch[5]) das journalistische Gesindel, aus Wuth darüber, daß ich nach meiner Gewohnheit keine Notiz von ihnen genommen hatte, verdreht und entstellt. Es mischte sich viel Ungehöriges in den Handel hinein; die politische Crisis brach gerade aus, die Fremden-Verfolgung knüpfte sich daran, und weil des Königs Majestät mich mit einiger Auszeichnung beehrte, so fürchteten die Ultramontanen meine Berufung, woran so wenig Er, als ich gedacht hatte. Obendrein war die Darstellung sehr ungenügend; können Sie Sich z. B. die Damböck mit ihrem Stentor-Organ als Agnes, als Repräsentantin der zartesten Jungfräulichkeit denken? So kann denn München allerdings in keiner Beziehung für das Stück zählen!

---

[5]) „durch das" — „genommen hatte" hat Blumenthal unterschlagen; ähnlich an Pichler 13. April 1852 (Briefe 5, 12 f.).

Sie schlagen mir Aenderungen vor. Wohl kenne ich den Grund: Deutsche Statisten sind unverbesserlich, und mögen Kampf- und Schlacht-Scenen sich auch noch so sehr durch psychologische und historische Motivirung von dem gewöhnlichen Theater-Spectacel unterscheiden, diesen Subjecten gelingt es immer, den Unterschied wieder zu verwischen. Dennoch wird es sehr, sehr schwer seyn, jene Aenderungen zu machen, und namentlich den Herold zu entfernen, in dem das Deutsche Reich, das schon im ersten Act ganz von fern in das Drama hinein drohte, endlich mit Donner und Blitz erscheint, so daß selbst der Kaiser-Titel, in dem der Umfang des Reichs gezeichnet wird, eine Notwendigkeit ist."

Und nun der neue Brief an Ziegesar! Ein Teil desselben, die scharfen Worte über das Publikum — von „Nach meiner Meinung" bis „es giebt da keine Grenze" — war, nicht nach dem Original, sondern nach einer Abschrift, im „Hannoverschen Courier" vom 15. Juli 1906 bereits gedruckt, danach in Werners Briefausgabe, Band 8, S. 48 f., wo als Adressat irrtümlich der Schauspieler Fedor Löwe in Stuttgart angenommen wird. Der Brief lautet:

Hochverehrter Herr!

Aus Ihrer gütigen Zuschrift entnehme ich, daß die Weimarische Theater-Crisis eine Wendung genommen hat, die ich nicht mehr erwarten zu dürfen glaubte.[6]) Nun, der Bühne ist auf jeden Fall zu gratuliren; ob Ihnen Selbst, hängt von Umständen ab, die sich aus der Ferne nicht beurtheilen lassen. Ich wünsche das Beste.

Nach meiner Meinung besteht das Hauptunglück unserer Zeit darin, daß das Publicum zu viel verlangt. Ehemals war man zufrieden, wenn die Hauptcharactere lebendig veranschaulicht wurden und die Nebenpersonen durch ein rasches, tüchtiges Zusammenspiel für das entschädigten, was den Einzelnen fehlte. Man wußte, daß man nachhelfen müsse und daß weit mehr Bildung dazu gehöre, kleine Störungen und Unebenheiten zu übersehen, als zu bemerken. Jetzt hat sich das verändert, man fodert von jedem Komma und jedem Punct ein Menschenangesicht, man giebt sich dem Eindruck nicht mehr naiv und freudig hin, man will erobert, man will mit vier Pferden in's Paradies hinein geschleppt werden und dann noch aus dem Fenster schauen. Darin erblickt man den Fortschritt, während es ganz offenbar die Rückkehr zur Barbarei ist und auf den erhabenen Standpunct jenes Schusters zurückführt, welcher Ludwig Devrient nicht als Franz Moor gelten lassen wollte, weil er ihm die Stiefel

[6]) Ziegesar hatte am 1. Juli wieder die Leitung übernommen.

gemacht hatte. Der rohe Empirismus, der sich der Illusion absichtlich widersetzt, ist das Ende aller Kunst, denn die Frage: hinkt dieser Schauspieler auch ganz so, wie Richard III? ist von der Frage: kann eine Papier-Laterne wirklich die Sonne bedeuten? nicht weit entfernt, es giebt da keine Gränze.

Wenn aber das Verderben auch ein allgemeines seyn dürfte, da die Gründe desselben allgemein sind, so giebt es doch Grade, und von dem Grade, den es in Weimar erreicht hat, dependirt es, ob Ihre so ernstlichen, als einsichtsvollen Bemühungen das erwünschte Ziel haben werden, oder nicht. Etwas Strenge und Rücksichtslosigkeit dem vielköpfigen Ungeheuer mit den sich widersprechenden tausend Zungen gegenüber, dürfte nicht schaden; so würde ich, als Theater-Director, es z. B. nie von der Aufnahme eines Stücks, das ich redlich geprüft und vollwichtig befunden hätte, am ersten Abend der Darstellung abhängig machen, ob es wieder gegeben werden solle, oder nicht. Die Erfahrung hat bewiesen, daß das Vortrefflichste oft am schwersten eindringt, und die Vernunft lehrt, daß die Prüfung eines Kunstwerks um so weniger Sache der Massen seyn kann, je tiefer es angelegt und durchgeführt ist. Wie nahmen selbst Männer, wie Herder und Jean Paul den Wallenstein im Anfang auf![7])

Ich danke Ihnen von Herzen für die Auszeichnung, welche Sie meiner Agnes Bernauer angedeihen lassen wollen. Leider ließ ich das Stück noch nicht drucken und bin um Abschriften in größter Verlegenheit, sonst würde ich augenblicklich noch ein Exemplar schicken. Dingelstedt hat höchst wahrscheinlich eine Copie der Münchner Einrichtung,[8]) nicht des Originalwerks gesandt, und das läßt mich ein wenig zittern, denn sehr viel wurde von uns gestrichen, nicht weil es nothwendig war, sondern weil die zu Schauspielern erhöhten Statisten es nicht sprechen konnten. Ueberhaupt beweist die Münchner Aufführung gar Nichts, nicht einmal in theatralischer Beziehung, denn sie wurde, woran ich freilich ganz allein Schuld war,[9]) übereilt, und sowohl Agnes,[10]) wie die Herzöge Ernst und Albrecht waren ganz und gar ungenügend besetzt. Ich bitte Sie also, von dieser keine

[7]) Aehnlich an Dingelstedt 5. August 1860 (Briefe 6, 334).

[8]) Ueber diese vgl. Werners Säkularausgabe 13, 275: *M.*

[9]) Vgl. Briefe 4, 385 f. Anm., sowie die Briefe an Pichler 13. April (5, 12) und Ziegesar 23. September 1852 (5, 58 f.).

[10]) Agnes war Marie Damböck, Herzog Ernst Heinrich Büttgen, Herzog Albrecht Heinrich Richter, vgl. an Christine 15. März (4, 401) und 26. März (4, 424).

Notiz zu nehmen; auch in Stuttgart geht das Stück zu Anfang der Saison in Scene, und eine einsichtige Kritik wird, wie es auch theilweise schon geschah, dasselbe viel höher stellen müssen, als die Judith. Einen ganz kleinen Zusatz erlaube ich mir beizuschließen; der Himmel gebe nur, daß die letzten Reden zwischen Vater und Sohn im fünften Act in München nicht zu sehr gekürzt seyen;[11]) der Achtbrief des Herolds kann, obgleich der Eingang das Deutsche Reich malt, was wichtig ist für den Moment, schon eher die Striche vertragen, da Wenige die Intention fassen werden.

Mit dem Honorar[12]) — das versteht sich von selbst — bin ich zufrieden; ich erwähne den Punct nur, weil Sie ihn erwähnt haben. Indem ich Ihnen also nochmals für die geneigte Annahme der Agnes danke, zeichne ich mich, hochverehrter Herr, mit der aufrichtigsten Hochachtung

Als Ihr
wahrhaft ergebenster
Fr. Hebbel.

Wien, den 10. Aug. 1852.

Die Aufführung der „modernen Antigone", wie Hebbel die „Agnes Bernauer" wiederholt nennt, fand in Weimar am 18. September 1852 statt, nachdem die am 25. März desselben Jahres in München stattgehabte Uraufführung dem Dichter wenig Freude und viel Aerger bereitet hatte. Der Boden war in Weimar sehr viel günstiger als in München, wo sowohl die Konservativen wie die Liberalen an gewissen Seiten der Dichtung Anstoß nahmen, und schließlich bei der Gesamtbeurteilung nicht sowohl künstlerische als politische Beweggründe den Ausschlag gaben. Eine sehr gereizte, feindliche Stimmung gegen alle Nicht-Bayern hatte zu einer Art Fremdenverfolgung geführt, und besonders die altbayrischen katholischen Kreise befürchteten eine Berufung des protestantischen Norddeutschen in die Umgebung des Königs. Dingelstedt hat in seinem „Literarischen Bilderbuch" diese Vorgänge anschaulich geschildert. In Weimar fand das Stück eine vorurteilslose Zuhörerschaft, die dem Dichter Gerechtigkeit widerfahren ließ und seinem Werke nach der halben Ablehnung in München einen entschiedenen, berechtigten Erfolg bereitete. Einer von Goethes Enkeln hat noch am

[11]) Sie wurden gekürzt „aus Rücksicht auf den dortigen, ganz und gar unzulänglichen Repräsentanten des Herzogs Ernst" (an Baron Gall 5. April 1852, Briefe 8, 32).

[12]) 6 Louisd'or, vgl. 8, 60 Anm. zu 413a.

Abend der Aufführung Hebbel nach Wien davon Meldung erstattet, und Ziegesar bestätigte diese Nachricht. In seiner Antwort an diesen vom 23. September (Briefe 5, 57 f.) berührt Hebbel den Punkt, der, neben dem Rein-Künstlerischen, für die Beurteilung des Stückes in Betracht kommt: „Ein Drama dieser Art, welches alle politischen Partheien berührt, ohne es zu wollen, hat immer einen schweren Stand, und setzt mehr Objectivität der Anschauung voraus, als dem gemischten Theater-Publicum in der Regel zu Gebote steht. Darum hat der Verfasser doppelt Ursache, sich Glück zu wünschen, wenn er durchdringt." Hervorragenden Anteil an dem Erfolg der Aufführung hatte Heinrich Marr, der, an Stelle des von Dingelstedt vorgeschlagenen Hebbel, kurz vorher als artistischer Direktor an das Weimarische Hoftheater berufen worden war. Marr war Hebbel kein Unbekannter. War er es doch gewesen, der bei dem damals kühnen Wagnis des Leipziger Stadttheaters, des Dichters „Maria Magdalena" zuerst auf die Bühne zu bringen (1846), als Regisseur und Darsteller des Meisters Anton sich um Hebbel ein großes Verdienst erworben hatte. Ihm, „dessen treue Pflege des Einzelnen viel zum Gelingen des Ganzen beigetragen hat", übersandte der Dichter durch Ziegesar besonderen Dank.

Der nächste Brief, an Dingelstedt gerichtet, führt uns acht Jahre später in die Werkstatt, wo die gewaltige Nibelungen-Trilogie fertiggeschmiedet worden war — am 22. März 1860 hatte Hebbel die letzten Verse des 5. Aktes von „Kriemhilds Rache" niedergeschrieben — und wo die Demetrius-Tragödie dem oft ermattenden Dichter schwere Nöte bereitete. Dingelstedt, der mit Mut und Entschiedenheit für Hebbel eingetreten war in einer Zeit, wo sich dessen Dramen heftige Widerstände entgegenstemmten, hat sich bekanntlich auch den Ruhm erworben, der Nibelungen-Trilogie den Weg auf die Bühne gebahnt zu haben. Es war ein fast tollkühnes Unterfangen, dieses Riesenwerk auf der kleinen Weimarischen Bühne mit ganz unzulänglichen Mitteln lebendig machen zu wollen. In Erkenntnis dieser Schwierigkeiten wollte Hebbel das Werk von der Weimarischen Bühne vor der Aufführung zurückziehen, gab aber doch Dingelstedts energischem Einspruch nach. „Vous l'avez voulu", schreibt er an diesen am 24. September 1860 (Briefe 6, 338), „und so hat sich der Drachentödter wieder eingeschifft und trifft nächstens auf der Ilm ein. . . Die Rächerin Kriemhild wird folgen, sobald sie über reine Wäsche zu gebieten hat, denn sie geht noch immer in ihrem alten Rock, da sie nicht mehr daran dachte, Visiten zu machen, und der ist bis zur Unanständigkeit verschlissen." Mit dem folgenden Brief stellte sie sich bei Dingelstedt ein.

Lieber Freund!

Wundere Dich nicht, daß Kriemhilds Rache nun doch zusammengestrichen und zerfetzt in nicht viel besserer Gestalt, wie einst die Judith, bei Dir eintrifft. Mein Abschreiber[13]) brauchte vier Wochen, um eine neue Abschrift zu liefern, denn der arme Teufel sitzt von Morgens 9 bis Nachmittags 6 in einem Kaiserlichen Amt und einem Andern gebe ich nicht gern ein Manuscript in die Hand. Sey also nachsichtig; lesbar und deutlich ist Alles. Die letzte Scene des ersten Acts, zwischen Kriemhild und Rüdiger, werde ich Dir wahrscheinlich, wenn die Musen nicht gar zu spröde sind, allernächstens in veränderter Fassung schicken;[14]) wie sie vorliegt, kommt sie mir zum Theil kleinlich vor. Doch kann ich Nichts versprechen, denn nie fühlte ich mich noch so herabgestimmt, wie in diesem Herbst, und ob die Tuberose, die meine Frau mir zu Anfang October in's Zimmer zu stellen pflegt, mich dieß Mal productiv machen wird, wie sonst, steht dahin, so gern ich auch meinen Demetrius abschlösse. Mir ist zu Muthe, als ob ich auf dem Kopf ginge[15]) und mit den Füßen dächte.

Wenn ich das opus, in das ich seit dem Frühling keinen Blick mehr hinein that,[16]) und das ich erst in Folge Deines Briefes wieder hervor zog, jetzt mit unpartheiischen Augen überschaue, so will mir scheinen, daß Act 1, 4 und 5 auf der Bühne wirken müssen.[17]) Act 2 und 3 sind zweifelhaft,[18]) jedoch, wenn mich die Vaterliebe nicht täuscht, nicht mehr, wie einige Acte der Piccolomini; hier war die epische Natur des Gegenstandes, wie Du mit gewohntem Tiefblick schon bemerktest,[19]) unüberwindlich und blieb Nichts übrig, als das eigentlich dramatische Interesse mit dem psychologischen zu vertauschen. Einem Publicum, das für den Grafen Hiob und für Vater und Sohn schwärmt,[20]) ist mit dem Ganzen nicht gedient; ein Publicum, das den

[13]) Lettfaß, vgl. an Christine 2. Februar 1861 (Briefe 7, 14). Diese Abschrift (Säkularausg. 13, 341: *Th*) befindet sich jetzt im Goethe- und Schiller-Archiv.

[14]) Er schickt sie am 27. Oktober, vgl. Brief an Dingelstedt (6, 344).

[15]) Aehnlich an Dingelstedt 1. Mai 1860 (6, 320, Z. 7).

[16]) Am 22. März wurden die letzten Verse des 5. Aktes geschrieben (Tagebücher 4 Nr. 5798).

[17]) Vgl. an Dingelstedt 27. Oktober (6, 345, Z. 8).

[18]) Vgl. an denselben 19. Dezember (6, 365, Z. 27).

[19]) Vgl. Dingelstedt an Hebbel 21. Mai (Hebbels Briefwechsel, hrsg. von Bamberg, 2, 62).

[20]) „Graf Hiob", Schauspiel von Leon Laya, „Vater und Sohn", Schauspiel von Alex. Dumas Sohn, beide am Burgtheater im Jahre 1860 aufgeführt; ähnlich an Dingelstedt 27. Oktober (6, 345, Z. 12).

historischen Sinn noch nicht ganz verloren hat, dürfte ein Bild, welches die Grundadern der Nation in Haß und Liebe bloß legt,[21]) nicht ganz verwerfen.

Ich bin müde, lieber Freund, sehr müde. Der Mensch fühlt sich, obgleich er schwere Lasten trägt, gesund und stark; auf einmal kommt ein Sandkorn hinzu und er fällt um. So geht es mir; wenigstens jetzt.

Grüße Deine liebe Frau herzlichst!

Dein

Fr. Hebbel.

Wien, d 1sten Oct: 1860.

Am 31. Januar 1861 ging in Gegenwart des Dichters der erste und zweite Teil des „elfaktigen Nibelungen-Ungeheuers" über die Bühne. „Der Erfolg der Aufführung war unzweifelhaft," schreibt Hebbel am 2. Februar aus Weimar an seine Frau (Briefe 7, 14); „eine Aufmerksamkeit und Todtenstille, als ob nicht von der Vergangenheit, sondern von der Zukunft die Rede wäre." Und nachdem am 16. Mai desselben Jahres, ebenfalls in Anwesenheit des Dichters, eine Wiederholung stattgefunden hatte, wobei Christine Hebbel die Brunhild spielte, folgte endlich am 18. Mai der dritte Teil „Kriemhilds Rache". Zu dem vollen Erfolg trug die Darstellung der Kriemhild durch Christine nicht unwesentlich bei. Diesem größten und reifsten Werke Hebbels zuerst zum Bühnenleben verholfen zu haben, wird immerdar ein Ruhmesblatt in der Geschichte des Weimarischen Theaters bleiben.

---

[21]) Aehnlich an Dingelstedt 2. Januar 1859 (6, 229, Z. 13).

Heine in Storms „Halligfahrt".

Von Berthold Litzmann.

In seinen Erinnerungen an Ferdinand Röse erzählt Storm[1]) von jenem Spätherbstabend seiner Lübecker Schülerzeit, an dem ihm der Freund zum erstenmal aus Heines „Buch der Lieder" vorgelesen, und von dem überwältigenden Eindruck dieser künstlerischen Offenbarung: „Ich war wie verzaubert von diesen stimmungsvollen Liedern, es ward Morgen und es nachtete um mich, und als er endlich, fast heimlich, das Buch fortlegend, schloß ‚Das Schiff war nicht mehr sichtbar, Es dunkelte gar zu sehr', da war mir, als wären die Tore einer neuen Welt vor mir aufgerissen worden. Gleich am anderen Morgen kaufte ich mir — es war der erste Druck noch — das ‚Buch der Lieder'."

Im Anschluß daran hat Hans Eichentopf in seinem vor 10 Jahren erschienenen Büchlein „Theodor Storms Erzählungskunst" darauf aufmerksam gemacht, wie stark und nachhaltig der Einfluß Heines nicht nur auf den Lyriker, sondern auch auf den Novellisten Storm gewesen, indem er auf höchst auffallende Berührungspunkte zwischen Heines „Nordseebildern" und einigen Motiven der 1871 geschriebenen Novelle „Eine Halligfahrt" hinweist:

„Dort (in den ‚Nordseebildern') gibt der Verfasser der Geliebten, der er auch das ‚Buch le Grand' widmet, den Namen ‚Eveline'. Ebenso[2]) heißt das geliebte Mädchen auch in den ‚Tagebuchblättern' der Novelle ‚Halligfahrt'. Aber nicht nur die Namen stimmen überein, sondern auch das Bild der ganzen belebten und unbelebten Natur: der Strand, die Möwen, das Meer, vor allem die Wasserfahrt, auf welcher der über Bord Lehnende die verwunschene Stadt zu sehen glaubt. Storm nennt sie in Anlehnung an die heimische Sage R u n g - h o l t . . . Wichtiger noch ist die Aehnlichkeit in Situation und

[1]) Carl C. T. Litzmann, Emanuel Geibel. S. 20.
[2]) D. h. bei Heine ist der Name „Evelina", bei Storm „Eveline".

Stimmung: in beiden Fällen ein Herz, das eine unglückliche Liebe zu beklagen hat. Auch die äußere Erscheinung und der stolze Charakter tragen verwandte Züge. Dasselbe hat Heine im 1. und 2. Abschnitt der Nordsee weiter ausgeprägt. Auch bei Storm kommt dieser ganze lyrische Gehalt zum Ausdruck, und wenn wir auch nicht behaupten wollen, daß er Heines Gedichte bewußt nachgebildet habe, so zogen ihm doch Reminiszenzen an sie unwillkürlich wieder durch die Seele."

Dieser innige Zusammenhang mit gewissen Motiven des zweiten Teils der „Nordseebilder" und Storms „Halligfahrt" ist allerdings unverkennbar, aber diese Uebereinstimmung beruht nicht, wie Eichentopf meint, auf von der Seele des jüngeren Dichters durch Jahrzehnte festgehaltenen Reminiszenzen, die im Augenblick der schöpferischen Gestaltung der „Halligfahrt" aus dem Grunde wieder aufgestiegen wären und sich mit dem aus Eigenstem Geborenen, ohne daß er sich dessen bewußt geworden, vermischt und verschmolzen hätten. Ein Vorgang, der ja an und für sich möglich, ja wahrscheinlich sein könnte. Vielmehr haben wir es hier mit einem, zumal bei einer Persönlichkeit wie Storm, ungleich merkwürdigeren Fall zu tun: nämlich mit der unmittelbaren frischen Befruchtung seiner Phantasie durch Heine infolge einer offenbar in allerjüngster Zeit erfolgten, erneuten Beschäftigung mit dem zweiten Band der „Reisebilder". Mit einem Wort: Die Heineschen Farben in der „Halligfahrt" sind f r i s c h auf die Palette gesetzt. Immerhin ein merkwürdiger Vorgang, wenn man erwägt, daß die „Halligfahrt" das Werk eines Vierundfünfzigjährigen ist, der schon längst von literarischen Beeinflussungen durch andere frei und ein Eigener geworden war.

Ehe wir aber diese Erscheinung auf ihre Gründe hin prüfen, ist es notwendig, zunächst einmal die Richtigkeit der behaupteten Tatsache, daß es sich bei der „Halligfahrt" um eine in j ü n g s t e r Zeit empfangene Anregung durch Heine handelt, einwandfrei festzustellen. Alle von Eichentopf herangezogenen Motive können immer noch auf unbewußte, durch das gleichartige Landschaftsbild und die verwandte Grundstimmung geweckte Reminiszenzen zurückgeführt werden. Und das gleiche könnte gelten von der Verwendung gewisser, Storm sonst nicht eigentümlicher Stimmungs- und Stilelemente der „Tagebuchblätter" des einsamen Vetters, die wie Ausschnitte oder Nachklänge aus den „Reisebildern" gemahnen: „Ich will die Geige, meine klingende Seele, aus ihrem Sarge nehmen, und meine Hände sollen nicht zittern" (IV S. 29), oder „Und meine Geige sang, oder eigentlich

war es meine Seele. Sie sang wie einst der Neck am Wasserfall, von dem die Kinder sagten, daß er keine Seele habe. — Du weißt es, meine Muse, denn du standest mir gegenüber neben dem Bilde deines Lieblings, des Jünglings Goethe, die schönen Hände in deinem Schoß gefaltet. Deine Augen waren hingegeben offen, und ich trank aus ihnen die entzückende Götterkraft der Jugend. Und die Wände des Gemaches schwanden, und der rauschende Wasserfall stand, und alle die jungen Vögel, die eben noch so laut geschlagen hatten, verstummten lauschend. Ich war eins mit dir, schöne jugendliche Göttin, hoch oben stand ich herrschend; ich fühlte, wie die Funken unter meinem Bogen sprühten; und lange, lange hielt ich sie Alle in atemlosem Bann." (IV S. 31 f.) Oder die Schlußwendung (IV S. 33f.): — — „Aber ein Hauch der ewigen Jugend, die in mir ist, hat doch dein Herz berührt; mögen noch so übermütig deine jungen Lippen zucken. Einst, wenn auch du zu den Schatten gehörst, deren Mund vergebens nach dem Kelche dürstet, aus dem vor ihren Augen die Jugend in vollen Zügen trinkt, wird die Erinnerung an mich dich jäh überfallen; vielleicht am stillen Abend, wenn du hinter abgeheimsten Stoppeln die Sonne sinken siehst, vielleicht — auch das ist möglich — erst in den Schauern des Todes, in jenem letzten Augenblicke, wo alle Erdengeister dich verlassen." Vor allem das letzte: „Du aber, o Muse des Gesanges, verlasse du mich noch nicht! Laß mich mein Haupt an deine Schulter lehnen, denn ich bin müde, müde wie ein gehetztes Wild; und sollte ich heimlich bluten, so lege du die Hand auf meine Wunde! — —" (IV S. 34.)

Alles das kann später Nachklang in früher Jugend empfangener Eindrücke sein, wenn auch die Häufung dieses, sonst Storms Technik und Sprache fremden Elements immerhin auffällig ist. Anders aber verhält es sich mit dem „Klabautermann", der auf der Rückfahrt von der Hallig einmal flüchtig, rätsel- und spukhaft auftaucht, um, ohne eigentlich greifbare Gestalt anzunehmen, wieder zu verschwinden. Es ist am Abend des für den Erzähler so bedeutungsvollen Tages, an dem das Glück seine Stirne gestreift, um dann, da er es nicht zu halten versucht oder vermocht, an ihm vorüberzugleiten in die Nacht der ungeborenen Wesen. Er hat Susanne in den Armen gehalten, aber die Vorstellung, der „Heckerhut" und der „Schnurrbart" müßten auf dem Altar ehrbarer bürgerlicher Häuslichkeit eines „prosperierenden" Advokaten zum Opfer gebracht werden, hat plötzlich als Hemmung gewirkt; das entscheidende und bindende Wort ist nicht gesprochen worden und damit sein und Susannens Schicksal für immer voneinander getrennt. Sie kehren heim am Abend, durch dieses Er-

lebnis einander fremder geworden als je, und beide zagend grübelnd über Zukunftsfragen, was wird nun werden: „Wohin in dieser leeren Weltenferne unsere Blicke gingen, wer vermöchte das zu sagen! Ob etwa auch Susanne noch an die wilden Vögel dachte? Sie verriet mir nichts davon, und ich habe es auch später nicht erfahren. Ebenso unsicher bin ich, ob der Klabautermann an Bord gewesen ist. Einmal, da ich den Kopf wandte, war mir zwar, als ob dort am Bugspriet unter dem Klüversegel sich etwas wie Nebel zusammenkauere, allein ich achtete nicht darauf. Zwei junge Augen, die sich, still wie diese Nacht, mitunter zu mir wandten, waren ein holderes Geheimnis." (IV S. 25 f.)

Man weiß im allgemeinen, was es mit dem „Klabautermann" für eine Bewandtnis hat: er ist ein gutartiger Schiffskobold, der über das Schiff wacht, den Matrosen bei ihrer Arbeit hilft, vor Gefahr warnt und, wenn das Schiff verloren ist, von Bord geht. Müllenhoff, dessen Sagen, Märchen und Lieder der Herzogtümer Schleswig, Holstein und Lauenburg ja eine von Storm viel benutzte Quelle sind[3]), berichtet u. a. (4. Auflage, S. 320) von ihm: „So lange ein solcher Schiffsgeist auf dem Schiff und gut Freund mit der Mannschaft ist, geht das Schiff nicht unter und jede Fahrt gelingt; verläßt er es, so steht es schlimm." Daß seine Erwähnung hier von tieferer, symbolischer Bedeutung ist, liegt ebenfalls auf der Hand. Aber für den Leser, der ihm auf den Seiten der Stormschen Erzählung begegnet, ist keineswegs ohne weiteres klar, wie seine Erscheinung zu deuten, in welcher b e s o n d e r e n Beziehung diese andeutende und doch die Phantasie so eigentümlich anregende Erwähnung zu der innerlichen und äußerlichen Situation steht. Verständlich aber wird alles sofort, blüht förmlich auf, wenn man im zweiten Band der „Reisebilder" sich vorher von Heine hat erzählen lassen, was ihm ein Schiffer vom „Klabotermann" berichtet hat: „Das ist der gute unsichtbare Schutzpatron der Schiffe, der da verhütet, daß den treuen und ordentlichen Schiffern Unglück begegne, der da überall selbst nachsieht und sowohl für die Ordnung wie für die gute Fahrt sorgt. Der wackere Steuermann versicherte mit etwas heimlicherer Stimme: ich könne ihn selber sehr gut im Schiffsraume hören, wo er die Waren gern noch besser nachstaue, daher das Knarren der Fässer und Kisten, wenn das Meer hoch gehe, daher bisweilen das Dröhnen unserer Balken und

---

[3]) Vgl. Pitrou in der „Revue Germanique" VIII, 5, 1912, und Karl Gratopp: „Volkspoesie und Volksglauben in den Dichtungen Theodor Storms". Diss. Rostock, 1914.

Bretter; oft hämmere der Klabotermann auch außen am Schiffe, und das gelte dann dem Zimmermanne, der dadurch gemahnt werde, eine schadhafte Stelle ungesäumt auszubessern; am liebsten aber setze er sich auf das Bramsegel, zum Zeichen, daß guter Wind wehe oder sich nahe. Auf meine Frage: ob man ihn nicht sehen könne?, erhielt ich zur Antwort: Nein, man sähe ihn nicht, auch wünsche keiner ihn zu sehen, da er sich nur dann zeige, wenn keine Rettung mehr vorhanden sei. Einen solchen Fall hatte zwar der gute Steuermann noch nicht selbst erlebt, aber von andern wollte er wissen: den Klabotermann höre man alsdann vom Bramsegel herab mit den Geistern sprechen, die ihm untertan sind; doch wenn der Sturm zu stark und das Scheitern unvermeidlich würde, setze er sich auf das Steuer, zeige sich da zum erstenmal und verschwinde, indem er das Steuer zerbräche — diejenigen aber, die ihn in diesem furchtbaren Augenblick sähen, fänden unmittelbar darauf den Tod in den Wellen." (Heine, Ausgabe Elster, III S. 100 f.)

Man fühlt, man sieht, wie sich von dieser Vorstellung und aus dieser Vorstellung die Fäden spinnen zu der dunklen Symbolik der Situation in der „Halligfahrt". Von dieser Vorstellung die Seele erfüllt, glaubt der Dichter jeder weiteren, ausmalenden, erklärenden, beleuchtenden Schilderung entraten zu können. Alles ist klar: für den Erzähler und Susanne ist es ein Schicksalstag gewesen, sie fahren in die dunkle Zukunft, unsicher, was sie in ihrem Schoß bergen wird, Glück oder Unglück, Landen oder Scheitern. Ist der Klabautermann an Bord? Wird er sich zeigen? Daß diese letzten Fragen unbeantwortet bleiben — „ebenso unsicher bin ich" usw. — ist dann allerdings wieder echter Storm, in der Scheu, den letzten Schleier zu lüften, das letzte Wort zu sagen.

Wenn nun aber schon aus allen diesen Berührungen und Anklängen auf eine unmittelbare Anregung durch Heine, kurz vor der Schaffensepoche, in der die „Halligfahrt" entstand, geschlossen werden darf, ja muß, so sind dies keineswegs die einzigen Merkmale, die auf eine intensive Beschäftigung Storms mit Heine in dieser Zeit hinweisen. Im Frühling 1871 ist die „Halligfahrt" geschrieben, und im Frühsommer 1870 ist das „Heimkehr"-Kapitel in den „Zerstreuten Kapiteln" entstanden, das beginnt: „Aber ich kann so nicht weiter schreiben. Durch das offene Fenster weht der Primelduft aus dem Garten, und draußen unter dem sprießenden Syringenbaum steht plötzlich meine Muse, die ich so lange nicht mehr sah. Sie legt den

schönen, ewig jugendlichen Kopf zurück und sieht mich an; schimmernd liegt die Frühlingssonne auf ihrem goldig blonden Haar. Soll ich noch einmal diese träumerischen Wege wandeln? — Aber, wenn du mich zur Höhe führst, und nun dein Fuß von der festen Erde auf die rosigen Wolken hinaustritt? — Zwar meine Seele hat noch ihre Flügel; aber manche der rauschenden Schwungfedern sind schon gebrochen, und mächtiger als sonst fühl ich die Erde mich zu sich niederziehen. — Doch, wer könnte diesen Augen widerstehen? So gehen wir denn! Streich mit deiner Götterhand das graue Haar von meinen Schläfen und dann sage mir: wie war es doch?" (III S. 131) und das schließt: „O meine Muse, war das der Weg, den du mich führen wolltest? Die sommerlichen Haiden, deren heilige Einsamkeit ich sonst an deiner Hand durchstreifte, bis durch den braunen Abendduft die Sterne schienen, sind sie denn alle, alle abgeblüht? Es ist ein melancholisches Lied, das Lied von der Heimkehr." (III S. 137.)

Dieselbe Tonart, dieselbe Melodie, wie in der „Halligfahrt", und auch derselbe Anreger: Heine. Auch in der ungefähr um dieselbe Zeit geschriebenen „Lena Wies" klingt an einzelnen Stellen dieser Ton. Dann verstummt er völlig. Der spätere Storm hat nie wieder diese Farben benutzt, nie wieder diese Töne angeschlagen, auch da nicht, wo der Gegenstand an sich dazu einzuladen schien, wie etwa in dem Mitte der siebziger Jahre geschriebenen „Stillen Musikanten".

Wie erklärt sich aber dies Zwischenspiel in Heineschem Ton? Sehr einfach daraus, daß es eben ein „Zwischenspiel" im eigentlichsten Sinne war, oder richtiger ein „Einstimmungsspiel".

Seit die eine Stimme, „für die alles andere der Chor", verstummt, seit Constanzens Tod war die schöpferische Arbeitsfreudigkeit, das Vertrauen zu sich selbst aus seiner Seele, von seinem Schreibtisch gewichen. „Seit s i e nicht mehr ist," schreibt er (am 16. August 1867) an Fr. Eggers, „habe ich in diesem Frühjahr zuerst wieder etwas geschrieben. ‚In St. Jürgen' . . . ‚Eine Malerarbeit' . . . ich schrieb die beiden Sachen hintereinander fort, da verließ mich zuletzt die Kraft." Beides waren offenbar Motive und Gestalten, die vor dem Verlust Constanzens — in der letzten Heiligenstädter Zeit das eine, in dem ersten Husumer Jahre das andere — formreif geworden waren. Dann folgte die Pause des Schweigens. Zögernd, tastend versucht die Hand wieder neue Töne zu wecken, die Seele zu beschwingen durch Erinnerungsstreifzüge in das Jugendland. Erinnerungen werden wach, aber nicht die eigentliche Schöpferlust, nicht die eigentliche Gestaltungskraft.

Und dieses Versagen, dieses Unvermögen lastet um so schwerer auf ihm, als die Sorge um die heranwachsende Familie — um die drei Söhne vor allem! — und die für ihren Unterhalt aufzubringenden Mittel auf der Schwelle sitzt und immer wieder mahnend, gebieterisch an die Tür pocht. Es beginnt ein heißes, leidenschaftliches, stummes Ringen, um die verlorene Kraft wieder zu gewinnen, ein Ringen um den Stoff wie um die Form. Und er taucht unter in die Vergangenheit, zu den Quellen, aus denen ihm in jungen Jahren die ersten Seelenerwecker und Anreger aufgestiegen waren. Schwerlich sich des Zweckes klar bewußt, zunächst wohl nur, um auf Jugendpfaden wieder Jugendluft sich um die Stirn wehen zu lassen. Und während seine Phantasie wieder einmal das ihm so ans Herz gewachsene Motiv des versäumten Augenblicks, aufbauend und gestaltend, in neuer Variation umspielt, blättert er in Heines „Reisebildern", liest das Wort: „Ich liebe das Meer wie meine Seele", versenkt sich, träumt sich hinein in diese Widerspiegelungen der Poesie des Meeres, die seit Kindertagen der Begleitakkord seines Lebens gewesen; und die Bilder und Gestalten, die er lange kennt, und die ihm hier doch in ganz neuen Formen und Farben, vor allem auch zum erstenmal als Mittelpunkt, nicht, wie bisher in seiner Dichtung, nur als Hintergrund der Bilder, erscheinen, locken ein jedes einzeln für sich und alle als Ganzes zusammen ihn auf die *ὑγρὰ κέλευθα;* das „Seegespenst" lockt das Traumbild von „Rungholt" aus der Tiefe, und aus der dritten Abteilung der „Nordsee" (Heine, Ausgabe Elster, III S. 89 ff.), „geschrieben auf der Insel Norderney" (1826), aus der Schilderung der Kreuzfahrten um die Insel gesellen sich Farben und Töne zu dem neuen eigenen Lied, das zur Gestaltung drängt, der Gestaltung der Jugendliebe zu Berta von Buch. Er liest (a. a. O. S. 102): „Die Wellen murmeln . . . . allerlei wunderliches Zeug, allerlei Worte, warme liebe Erinnerungen flattern, allerlei Namen, die wie süße Ahnung in der Seele widerklingen — ‚Evelina'!" Der Name wird gehascht und mit dem Namen auch die Melodie, die Tonart, von der sich nun der Dichter der „Halligfahrt" tragen läßt in Rhythmen, Gedankengängen und -verknüpfungen, wie sie ihm weder früher noch später eigen gewesen sind. So rundet sich schließlich das Ganze zu der Dichtung „Eine Halligfahrt", die aber nach der Vollendung den Dichter, der so viel von seinem Eigensten hineingearbeitet[4]),

---

[4]) Vgl. Berthold Litzmann, Theodor Storm, „Westermanns Monatshefte" Bd. 123, S. 41.

fremd, ja, fast mißlungen anmutet: „Ich bin," schreibt er an den Sohn Ernst, „dieser Tage mit einer recht drückenden Empfindung umhergegangen. Ich habe nach langer sorgfältiger Arbeit ‚Eine Halligfahrt' endlich vollendet[5]), in 3 Kapiteln: ‚Unterwegs' — ‚Auf der Hallig' — ‚Posthume Blätter'. Aber — liegt es an dem zu großen Schilderungsmaterial, an der unrichtigen Verbindung desselben mit novellistischer Zutat oder an dem Mangel persönlicher Frische und Kraft — es ist nicht so, wie es sein sollte. Entsinnst Du Dich noch, wie Du als Knabe unter hervorspringenden Tränen mich fragtest: ‚Ums Geld, Vater? Ums Geld?' Nun, damals hatte es nichts zu sagen, wenn es auch ums Geld war; denn wenn ich ein Manuskript absandte, so hatte ich stets das Bewußtsein: ‚Das ist gut, keiner macht eben dies dir nach, du kannst darauf pochen'. Nun habe ich vorigen Donnerstag trotzdem (die andern drängten mich) das Manuskript an Rodenberg für den Salon abgeschickt. Du glaubst nicht, wie mich das diese Tage bedrückt hat. Freilich hatte ich es noch einmal durch- und umgearbeitet; möglich auch, daß es mir weniger gut erscheint als es vielleicht ist, da ich so viel damit herumgearbeitet." (Th. Storm, Briefe an seine Kinder, S. 134 f.)

Der ganze Vorgang erscheint so eigentümlich und bemerkenswert für die Erkenntnis der Voraussetzungen dichterischen Schaffens überhaupt, daß ich für diese kleine Episode aus der Entstehungsgeschichte der „Halligfahrt", über die an sich noch viel zu sagen wäre, auch in dieser Form an dieser Stelle glaube Interesse voraussetzen zu dürfen.

---

[5]) Der Brief ist vom 16. Mai 1871.

Der englische Vorläufer der Meininger.

Charles Kean als Bühnenreformator.

Von Ernst Leopold Stahl.

Am 1. Oktober 1827 trat am Drury Lane-Theater in London in einer großen Rolle des Homeschen „Douglas“ zum erstenmal ein junger Schauspieler auf, der, kaum mittelgroß und überschlank, mit seinen 16 Jahren noch wie ein Schuljunge aussah. Trotzdem weder seine Sprechtechnik noch seine Mimik irgend etwas Besonderes verrieten, das ihn der Beachtung wert hätte erscheinen lassen, nahm ihn das Publikum, da er einen berühmten Namen trug, mit Wohlwollen auf. Aber die Ablehnung der Londoner Presse, die diesmal, aufrichtiger als sonst in ähnlichen Fällen, seine Unfähigkeit offen zugab, vertrieb ihn nach einigen Monaten in die Provinz. Nach zwei Jahren kehrte er wieder: um wieder von den Zuschauern freundlich, von der Kritik unfreundlich behandelt zu werden. Der nunmehr Neunzehnjährige erscheint 1830 zum dritten Male in London, mit besserer, aber nicht dauernderer Wirkung. Und wieder drei Jahre danach taucht er, nach Gastspielen in Amerika, mit ähnlichen Resultaten zum vierten Male in der Hauptstadt des britischen Reiches auf. Doch der Hartnäckige läßt nicht nach. Nach der diesmal längern Pause von fünf Jahren setzt der junge Mensch sich wirklich durch. Persönliche Zähigkeit, die sehr geschickte Art, eine großzügige Reklame für sich ins Werk zu setzen, seine Heirat mit einer allgemein beliebten Schauspielerin, seine gute Erziehung, der geschickt gefädelte Verkehr mit vornehmen Leuten, vor allem andern aber der gefeierte Name seines großen Vaters — all das zusammen hatten den jungen Charles Kean zuguterletzt „gemacht“. Er hatte Publikum und Presse dahin gebracht, wo er es längst haben wollte: es ohne weiteres Besinnen als eine Selbstverständlichkeit anzusehen, daß ein Sohn des genialen Edmund Kean ebenfalls ein guter Schauspieler sein müsse,

für den sich Charles Kean, das darf man fast annehmen, im Grunde seines Herzens niemals gehalten hat.

Aus der ganz unnötigen Befürchtung heraus, daß auch der englische Theaterbesucher gelegentlich einmal zu solcher Erkenntnis gelangen könnte, ist vielleicht zu einem Teile jene Unternehmung entstanden, die Charles Kean trotz seiner schauspielerischen Minderwertigkeit zu einer aufragenden Erscheinung des englischen Theaters gemacht hat: die Wiederbelebung Shakespeares unter durchaus neuen künstlerischen Gesichtspunkten. Der Schauspieler nimmt in diesen Revivals, welche in dem bis zu ihrem Beginn im Jahre 1850 vorstadtmäßig verödet liegenden Prinzeß' Theatre vor sich gehen, nicht immer mehr den ersten und niemals mehr den einzigen Platz ein. Charles Kean verteilt die dem Regisseur gestellte Aufgabe, das Dichterwerk auf der Bühne in Leben umzusetzen, auf hundert verschiedene Schultern, ohne sie dem Schauspieler ganz zu entziehen. Die feste Unterlage, auf der er sein unendlich kompliziertes szenisches Gebäude errichtet, ist die Weltgeschichte. Historische Treue bis zum äußersten, lautet seine erste Forderung, die damals noch ohne Beispiel war in der Geschichte des Theaters. Wie bescheiden war Charles Kemble einst noch gewesen, als er nach langem Besinnen sich zu der Neuerung entschloß, seinen englischen Kriegern im „König Johann" die zeitechten topfartigen Helme auf den Kopf zu stülpen! Der jüngere Kean ging nie an einem literarischen oder historischen Hilfsmittel vorüber, das ihm auch nur einen einzigen kleinen Anhalt zur Illustrierung des gerade vorbereiteten Stückes zu geben vermochte. Der eine seiner zahllosen theoretischen Mitarbeiter muß nach Dublin fahren, um dort am Trinity College aus dem Manuskript in William Ballets Lauten- und Zitherbuch den „Wolsey Wild", ein Tanzlied aus Heinrichs VIII. Regierungszeit abzuschreiben. Ein anderer kopiert in der Southernland Collection zu Oxford die Handzeichnungen Antons van den Wynrede, damit danach unverfälscht richtige Prospekte für Londoner Stadtbilder der gleichen Zeit gemalt werden können, ein dritter entdeckt auf der Jagd nach geeigneter Begleitmusik in einem Anekdotenbuch die Bemerkung, daß Shakespeares Lieblingsmelodie das Lied von den „Lightie Love Ladies" gewesen sei, und flugs wird es als eine Nummer der unvermeidlichen Zwischenaktmusik gespielt, ein vierter exzerpiert in der Londoner Museumsbibliothek die Beschreibungen von Volksaufzügen und Hoffesten in Alt-London, die auf den Proben dann von den Regisseuren mit allen Einzelheiten ausgenutzt werden. Kein lebender Gelehrter von einiger Bedeutung bleibt von Charles Kean bei seinen monatelangen Vorstudien unbefragt. „Ein treuer und voll-

kommener Spiegel der Geschichte und der Sitten eines Volkes“ — das sollte mit Charles Keans eigenen Worten die Bühne, seine Bühne sein. Und sie ist es bei ihm in panoptischem Sinne bedingungslos, in geistigem Sinne wenigstens teilweise geworden.

Von großer und bleibender Bedeutung für die Bühnengestaltung Shakespeares ist seine Inszenierungsarbeit da geworden, wo sich der gegebene dramatische Stoff ohne weiteres mit seinem einseitigen Prinzip der geschichtlichen Austüftelung deckt, in der Historie also und in den ihr nächstverwandten Kategorien. Keines der sechs Königsdramen, die er während der acht Jahre seiner Leitung spielte, hat er erst für das Theater erobert. Aber der Mehrzahl von ihnen hat er in Einzelheiten neue dramatische Werte gewonnen, und allen zusammen szenische Bilder von einem Reichtum, einer Schönheit und Echtheit gegeben, von denen man bis dahin noch nichts geahnt hatte. Das ganze, in das Drama Shakespeares gebettete Geschehen wird hier zum ersten Male in der Bühnengeschichte aller Völker bis zum letzten Rest gelöst. Sein Hamlet muß auch fechten können, sein Orlando in „Wie es euch gefällt“ ringkämpfen, sein Bolingbroke und Norfolk in „Richard II.“ turnieren, seine Narren und Clowns auch Purzelbäume schlagen können so gut wie agieren. In dem künstlerisch nicht sehr ergiebigen, in England aber vor allem durch die Einbeziehung der Figur der jungfräulichen Königin zu allen Zeiten beliebten „Heinrich VIII.“ hält er während der ersten drei Akte ziemlich wohl Maß in seiner Prachtentfaltung. Das Hoffest beim Kardinal von York am Ende des ersten Aktes, bei welchem der König mit seinen Genossen, von Fackelträgern und Trommlern begleitet, als Schäfer kostümiert im Saale erscheint, wirkt mächtig durch das Aufgebot des ganzen zeremoniösen Prunks, das jener Zeit eigen gewesen ist. Die beiden letzten Akte, die nicht zu retten und schon im Buche überreich mit Knalleffekten beladen sind, spielt Kean dann ohne Bedenken gleichsam als lebende Bilder mit begleitendem Text. Die Aldermen der City zeigt er, wie sie nach altem Brauch in ihren Prunkschiffen die Themse hinabfahren, im Rücken die alte Stadt London und den damals von Anne Bulen, der zweiten Heldin in „Heinrich VIII.“, bewohnten alten Greenwich-Palast (solcherlei Verknüpfungen läßt er sich nie entgehen). Die Taufe der Elisabeth, die Shakespeare in irgendeinem Palastraum vor sich gehen läßt, verlegt er in die Kirche zu den Grey Friars in Greenwich selber, wo sie wirklich stattfand, und gewinnt auf diese Weise mit dem „beglaubigten“ zugleich auch einen malerisch schönern Schauplatz, auf welchem das im Text schon unzweideutig ge-

forderte höfische Gepränge der Wolsey-Zeit in dem hundertfachen Kerzenlicht sich sehr viel wirksamer entfalten konnte.

In „Richard II." legt er, ähnlich jener kurzen Vorbeifahrt der Aldermen, ein lebendes „Tableau" ein, das zu seiner Zeit wie ein Weltwunder angestaunt und gepriesen ward. Aus der Beschreibung des Herzogs von York im fünften Akt vom Einzug Bolingbrokes in London schält er sich eine „Historical Episode" heraus, welche zwischen dem dritten und vierten Akt jene Erzählung in Handlung umsetzt. An einer Straßenkreuzung, wo die Häuserfronten festlich mit Teppichen und Tüchern behangen sind, zieht sich — so ungefähr beschreibt ein einstiger Mitwirkender dieses Bild — wispernd, lachend, schreiend, raufend allmählich eine unübersehbare Menschenmenge zusammen, der eine Truppe umherziehender Gaukler auf die Musik des alten Fool's Dance mit Tänzen und Sprüngen die Ungeduld vertreiben hilft. Endlich naht der Zug, voran die City Trumpeters, dann die Banner der City und von St. Paul, darauf das Lord-Mayor-Banner mit dem City Sword und das Oberhaupt der Stadt selber, darauf alle die Gilden mit ihren Fahnen, Spielleute, Mädchen mit Blumen und schließlich die Könige, der abgedankte und der neue. Richard, der mit müdem Ausdruck und gebeugten Hauptes an der teils unwillig murmelnden, teils frech johlenden Menge vorbeireitet, wirft ein kleiner Junge aus dem Volk eine Handvoll Erde an den Kopf: „Seht König Richard, der so viel Gutes getan hat für das Königreich England!" An Bolingbrokes stolzen Hengst drängt sich, von den absperrenden Soldaten nicht mehr zurückzuhalten, zuerst der eine oder andere, schließlich die ganze Volksmasse heran, sie wollen ihm die Hand drücken und die Füße umklammern, und ein fanatisiertes Mädchen küßt gar dem Roß den Schweif. Die schweren, dumpfen Glocken von St. Paul und die aufreizende Kriegsmusik des abziehenden Zuges hallen dazwischen, und über diesem Bilde allgemeiner Ekstase und Auflösung fällt der Vorhang. Eine solche Ausdeutung des Dichters, die sein Werk uns wie durch ein Vergrößerungsglas überdeutlich sehen läßt, ist uns heute nicht mehr sympathisch. Aber einem genialen Massenregisseur bietet ein solcher Auftritt natürlich eine künstlerische Aufgabe ohnegleichen.

Und der ist Charles Kean sicherlich gewesen. Er pflegte seine Komparserie in kleine Sektionen und diese wieder in Untergruppen einzuteilen, von welchen jede ihr eigentliches kleines Drama für sich zu spielen bekam, nicht nur mimisch, sondern auch mit einem eigens unterlegten Text. Erst auf der Generalprobe wurde dieser den Spielern,

die sich zum großen Teil — wenigstens die Gruppenführer — aus jungen Soloschauspielern zusammensetzten, entzogen und bei der Aufführung natürlich nicht gesprochen. (Ein ähnliches Verfahren wendet man, wie nebenbei bemerkt sei, heutigentags bei Proben zu den Kinematographenstücken an.) Dagegen begnügte sich Kean auch bei bildhaften Aufzügen, wie dem eben erwähnten, nicht mit den üblichen stereotypen Ausrufen, sondern fügte der stummen Szene gelegentlich kleine Sätzchen, wie in „Richard II." jene Hohnworte des Gassenjungen, ein, welche er sorgsam aus den Chroniken herauszog. Jenes Zwischenspiel von Heinrichs IV. Einzug hat die englische Bühne bis heute beibehalten. Henry Irving, der einmal Proben zu „Richard II." abhielt, ohne daß es dann je zur Aufführung kam, hätte es mitübernommen, wie er die meisten Stücke Keans und viele seiner Regie-Einzelheiten wiederholte. In der Gegenwart zeigte es Beerbohm-Tree in seiner Inszenierung von „Richard II.", welchem er sogar — das ist der Fluch von Keans reichlich schlimmer Tat! — noch ein zweites, an sich noch entbehrlicheres „Tableau" hinzugefügt hat, die Krönung Bolingbrokes in der Westminster-Abtei, mit der das Drama bei ihm ausklingt.

Die Königsdramen waren die höchsten Leistungen Shakespeares in Keans Augen. Die Inszenierung der phantastischen und zeitlos großen Dramen mußte also für ihn, dem Realismus Anfang und Ende aller Bühnenkunst war, schon fast einen Schritt vom Wege bedeuten. Trotzdem hat er sich auch an einige von Shakespeares Märchen und Romanzen gewagt: „Was ihr wollt", „Wintermärchen", „Sommernachtstraum", „Sturm", „Kaufmann von Venedig", und wenigstens gelegentlich zweimal an die pathetischen Tragödien („Lear" und „Macbeth"), mit denen er zweifellos am wenigsten zu Rande kam.

Just hundert Jahre nach Garrick und fünfzig vor Tree hat Kean das „Wintermärchen" in seine Revivals aufgenommen. Er bot zu Entwurf und Ausführung seiner Kostüme und Dekorationen ein ganzes Heer von Malern auf; sein Theaterzettel nennt nur die wichtigsten, und das waren schon sieben. Die hier noch leichter als sonst bei Shakespeare zu umgehenden Verwandlungen ließ er nicht nur bestehen, sondern — charakteristisch genug — er fügte noch eine hinzu: das Ende des ersten Aktes wurde in einen Bankettsaal verlegt. Nach einer windigen, hauptsächlich auf der klanglichen Verwandtschaft der beiden Namen basierten alten Hypothese, die er irgendwo fand, wurde das märchenhafte Bohemia nach Bithynia in Klein-Asien verlegt und so der Handlung wieder eine, diesmal sehr willkürliche, historische Unter-

lage gegeben, die für alle Einzelheiten in der Ausgestaltung des Polyxenes-Aktes nun herhalten muß. Um die „domestic manners“ der Zeit, wie der typisch englische Ausdruck Keans auf seinem Theaterzettel lautet, deutlich veranschaulichen zu können, erlebt man gleich beim Aufgang des Vorhanges ein großes Fest in Sizilien, das Leontes und Hermia dem Polyxenes bei Musik und Pyrrhostanz — dem berühmten Kriegsreigen der Antike — geben, während Knaben mit Terrakottavasen auf den Schultern auf und ab gehen und „mit ausgestreckten Armen die Krüge hoch in die Luft halten ..., den Wein in zwei Ellen langen, rotblinkenden Strahlen in die Mischgefäße“ gießen, und gleichzeitig der Dialog — ungehört vorüberrauscht. Der Zwischenmonolog der „Zeit“ als Prologus wurde zu einer ganzen Szene, zu einer klassischen Allegorie, geweitet, die den „Lauf der Zeit“ darstellte. Aus dem Schafschurfest des englischen Böhmerlandes wird, durch die vorgeschriebene Satyrnverkleidung der dabei tanzenden Bauernburschen angeregt, ein Dionysosfest in allerdings — darf man wohl glauben — starker angelsächsischer Verdünnung. Jedes der dreizehn Bilder ließ Kean in einer neuen Dekoration spielen — ein raffinierter Luxus in diesem schlichten Spiel. Da war die Anfangsszene des zweiten Aktes, die heute jeder Dramaturg an den ersten anschließt, mit Archäologenumständlichkeit in den „Court of the Gynaeconitis“ oder (der Zettel mußte das natürlich erst erklären!) „die Frauengemächer“ verlegt. Die Gerichtsszene wurde, losgelöst von den sie umgebenden Partien, allein in den Mittelpunkt des Märchens, in den dritten Akt, gerückt. Kean ließ sie, ein vortrefflicher Einfall, im alten Theater von Syrakus spielen: ein Schauspiel sollte die Verdammung seines ungetreuen Weibes sein für sein Volk, so wollte es der Wüterich, und die Menschen mußten dazu herbeiströmen von nah und fern.

Schöne Einzelheiten wie das Wintermärchenspiel hatte auch das der Mittsommerwende bei Kean: der „Sommernachtstraum“. Die dauernde Gewinnung jenes wie dieses Stückes für die englische sowohl als die deutsche Bühne ist ihm, der sonst sich fast nur an die oft erprobten Shakespearedramen hielt, in erster Linie zu danken; wie er gleichfalls als erster völlig einsieht, daß nicht mit puritanischer Vereinfachung, die man gerade in Deutschland mehrfach dafür angewandt hatte, sondern einzig mit den letzten und besten Dekorations- und Maschinenwundern dem „Sommernachtstraum“ auf der Bühne zu helfen sei. Alles, was der Bühne damals an technischen Mitteln irgend zu Gebote stand, wird von ihm dafür ausgenutzt: die Wolkengazevorhänge in den Szenen, wo Lysander und Demetrius einander suchen, das noch ganz neue Kalk-

licht, dessen starke Schlagschatten unerwartete Effekte erzielen, die Flugmaschinen, auf denen Puck in weniger als einer Sekunde unbemerkt verschwindet, und Versenkungen, durch die er ebenso schnell und lautlos, auf seinem Pilze reitend, wieder auftaucht, die hin- und her-, auf- und abgezogenen Wandelpanoramen, die den Wald zum Irrgarten machen. Oberon zeichnet mit dem Zauberstabe Figuren in die Luft. „Alsbald beginnt der Wald zu tanzen, Baumgruppen nähern sich einander, scheinen sich zu begrüßen und ziehen aneinander vorüber; was rechts war, wird links, und umgekehrt, und dann und wann bricht Mondlicht durch die lichten Stellen des Waldes. Endlich schweigen die Klänge, und die Tänzer stehen still. Ein Waldrain, eingefaßt von Bäumen, durch die der Zuschauer hindurchsieht, liegt vor unsern Blicken, und auf der mondhellen, beinahe silberweißen Wiesenfläche spielt und tanzt Titania mit dreien ihrer Elfen... Endlich ist alles regungslos und still; immer blasser werdend, schläft Titania ein, und liegt nun da wie ein Silberbild auf ihrem eigenen Grabe. Das Ganze gehört zu dem Lieblichsten, das ich je gesehen. Wenn das Poesie ist, was poetisch auf uns wirkt, so war es Poesie." So hat Theodor Fontane uns dieses schöne Bild des zweiten Aktes in seinen Reisebriefen überliefert. Eine Szene voll feierlicher Fröhlichkeit ist schließlich der das Spiel endigende Umzug der Feen um den antiken Marmorpalast, in dessen Hof der fünfte Akt sich abspielt (selbstredend war die höfische Handlung ins klassische Griechenland „lokalisiert"), wo jene mit den leuchtenden Blumen in der Hand zur leisen Musik Mendelssohns lautlos über Treppen und Galerien und Gänge und Höfe bald auf, bald ab in buntem Wirbel huschen und jagen. Puck wird bei Kean von einem halberwachsenen Kinde gespielt (es war Ellen Terrys erste große Rolle) —, der früheste Versuch, das Ballettmädchen für diesen Kobold auszuschalten, und glücklicher als der neue Berliner Einfall, den lustigen Hexengeist zum jugendlichen Waldschrat umzumodeln. Viel Neues, klug Erdachtes, poetisch Gesehenes, das Bestand behielt, trat in die Erscheinung. Auch in kleinen Dingen gab es vielerlei gute Anordnungen. Die beiden schwer auseinanderzuhaltenden Liebespaare wurden das eine chamois und himmelblau, das andere himmelblau und chamois angezogen, so daß also beide zusammen paßten, wenn sie — nicht zusammengehörten. Und daneben begegnet man auch wieder manchem Historikerexzeß. Daß Peter Squenz mit Handwerkszeug hantiert, das nach ausgegrabenen Gegenständen von Herkulanum gefertigt ist, gehört zu den unfreiwilligen Scherzen, die in Keanschen Revivals selten ganz fehlten.

Daß Kean, der ein so bis ins Extreme gewissenhafter Bildregisseur war, auch als Dramaturg an Sorgfalt eher zu viel als zu wenig tat, ist eigentlich selbstverständlich. Selten, für unsere Anschauungen von dramatischer Wirkung sogar nicht häufig genug, stellt er Szenen um, wenn er auch Aktschlüsse gelegentlich verlegt. Auch seine Neigung, jeder Szene gerade den von Shakespeare bestimmten oder gar einen noch besseren Schauplatz zu finden, hängt in zweiter Linie (in erster steht natürlich das Bedürfnis, der Schaulust Rechnung zu tragen) mit dem ehrlichen Wunsche zusammen, den Dichter in nichts zu schmälern.

Soweit die *Darstellung* in engerem Sinne in Frage kommt, hat Kean einen wesentlichen Fortschritt gemacht: er sieht darauf, daß auch die kleinste Rolle mit einem tüchtigen Künstler und mit der geeigneten Individualität besetzt wird. So läßt er nicht nur mit gutem Glück den Puck, der mit seinen dünnen, langen, nackten Armen im buchenroten Kleidchen ausschaut wie Robin Goodfellow selber, sondern auch andere jugendliche Rollen von Kindern und halbwüchsigen Mädchen spielen, deren er allerdings zwei besonders begabte, die Terry-Mädchen, im Ensemble hatte. Wenn wir Charles Kean an dem messen, was die deutsche und französische Bühne bis zur Zeit seines Auftretens für das klassische Drama und die erstere insbesondere für Shakespeare geleistet, so wird das ohne weiteres klar: Charles Kean ist nicht geringere Bedeutung für die englische Bühne beizumessen als auf deutschem Boden der theaterkulturellen Tat der Meininger. Ja, Kean hat unter noch schwierigeren künstlerischen und praktischen Verhältnissen im Guten und im minder Guten bereits die Bühnenreform des hochverdienten deutschen Herzogs Georg vorbereitet, zum Teil auch vorgebildet. Die Grundprinzipien der Meininger Schule und der Charles Keanschen Richtung sind einander gleich. Und beide haben Nachfolge und Umbildung in der späteren Geschichte des Theaters erfahren. Die Arbeit Keans, so kurze Jahre sie bei der Gebundenheit des mit nicht großen privaten Mitteln arbeitenden englischen Künstlers nur dauern konnte, setzt sich unmittelbar fort in der Direktionstätigkeit Henry Irvings, und diese wieder in Beerbohm-Trees Inszenierungskunst — und auch die Antipoden dieses Bühnenrealismus verdanken zum mindesten den rein erzieherischen Werten, die in der unendlich aufopferungsvollen Regieleistung eines Charles Kean stecken, nicht wenig. Die Meininger anderseits haben starken Einfluß auf den deutschen Bühnennaturalismus der neunziger Jahre geübt, aus dem auch noch *Max Reinhardt*, der einstige Schauspieler Otto Brahms, hervorgegangen ist. Bei manch einem Drama Shakespeares ist die gegenseitige Befruchtung

englischer und deutscher Bühnenkunst von den fünfziger Jahren bis auf unsere Zeit durchzuverfolgen. Mit Charles Kean setzt beispielsweise die Kette jener raffinierten Inszenierungen des „Sommernachtstraums" ein, die dann in Deutschland bei der Meininger Richtung (Max Grube in Berlin) ihre erste Fortsetzung erfährt, darauf in England im Jahre 1900 bei Beerbohm-Tree an His Majesty's Theatre eine zweite, bis wiederum in Deutschland Max Reinhardt die Kette vorläufig schließt.

Herzog Georg hatte vor seinem englischen Wegbereiter nicht nur die größeren Geldmittel, sondern vor allem auch das weitere Betätigungsgebiet und wohl auch — außerhalb seiner Residenz — ein geschulteres Publikum voraus. Nicht zu leugnen ist, daß, auch abgesehen davon, sein künstlerisches Programm ein weiteres war. „Gerade in den Stücken ohne Komparserie", zitiert Karl Grube in seinem Büchlein über die Meininger aus einem Brief, sogar eines Gegners, „haben die Meininger ihre echtesten Triumphe gefeiert, in den rein auf die Stimmung gestellten Lustspielen Shakespeares und Molières" —, da also, wo Charles Kean schon zu versagen begann. Und einen Vorzug, den größten, besaß der Meininger Fürst zu alledem noch: er war kein Schauspieler, und seine Gattin war es, ohne zu spielen. Die persönliche Schauspielereitelkeit Keans und seiner fast ebensoviel und nicht besser mimenden Frau haben die letzte Einheitlichkeit des Ensembles, an der ihm theoretisch nicht wenig gelegen war, zuguterletzt doch wieder zunichte gemacht. Die behäbige Frau mit der schrillen, fast keifenden Stimme und der ewigen Pose der Vornehmheit spielte wahllos, der durch die Nase deklamierende kleine Mann mit den marmorstarren Gesichtszügen, der dünnen, kratzigen Stimme und dem drolligen, durch die Schminke schlecht verdeckten Stupsnäschen noch wahlloser, was ihnen an „Hauptrollen" in die Finger kam. Frau Ellen Tree, die Gattin Keans, hatte wohl mehr ursprüngliche Begabung als dieser, wenngleich sie ihre einstige Popularität mehr ihrer Jugend und — Tugend verdankt haben mochte. Charles Kean gab trotz seines vollkommenen Mangels an Temperament ohne Unterschied sämtliche Helden- und Charakterrollen. Vom Charakter Richards II. z. B., der seiner Natur weltenweit ablag, von diesem „König und Poeten zugleich", wie Fontane in seinem Aufsatz über die Londoner Theater sich ausdrückt, ging gar nichts in seine Darstellung über: „Er ist ein König ohne den Königsstempel, ja er glaubt nicht einmal an sich aus der Fülle eines poetischen Herzens heraus, sondern er hat sich diesen Glauben nur zurechtgemacht."

Am meisten war Kean, wie mancher andere englische Shakespearespieler des neunzehnten Jahrhunderts, als Darsteller zu Hause in Stücken, die — nicht von Shakespeare waren: im französischen Melodrama wie dem Decourcelleschen „Louis XI." oder in den Rollen der unglücklichen verwechselten Zwillingsbrüder, der „Corsican Brothers". Ernst nahm als Schauspieler von denen, die damals vom englischen Theater etwas verstanden, kaum einer „that young man with the clever father", wie Macready ihn zu nennen pflegte. Nur die von ihm mit fabelhaftem Geschick bearbeitete Presse (dieselbe, die ihm im ersten Jahrzehnt sein Bühnendasein so sauer gemacht hatte), leistete ihm unentwegt Gefolgschaft, bis auf einen, den bissigen, witzigen Douglas Jerrold, den Autor von „Frau Kaudels Gardinenpredigten", der ihn Jahre hindurch im „Punch" mit seinem Spott verfolgte. Da war einmal eine Miß Cushman als Romeo aufgetreten (ein Unfug, den übrigens mit derselben Rolle auch einstmals Ellen Tree in ihren mageren Jahren, welche die fetteren ihrer Kunst waren, getrieben hatte), und flugs empfiehlt Jerrold, Charles Kean möge dazu die Julia spielen: mit dem Zusatz, daß es gewiß Kritiker geben würde, die deliziöse Züge in dieser Leistung zu finden wüßten. Fontane drückt das gleiche etwas liebenswürdiger mit andern Worten aus in einer Kritik, die er damals nach Deutschland sandte: „Sein Spiel reißt selten und immer nur in solchen Partien, die ihm einigermaßen passen, den Zuschauer mit fort, aber noch seltener macht er Fehler oder bietet dem Tadel eine Blöße. Er gleicht darin völlig jener ganzen Klasse von Künstlern, die viel Verstand, Ernst und Eifer, aber wenig eigenes Talent haben." Douglas Jerrold ging auch Keans Inszenierungsweise wider den Strich. „Ein Kritiker erklärte, daß Mr. Kean das nationale Drama gehoben habe. Gewiß: er hat es auf einen Kleiderhaken gehängt." Und selbst darin stak eine Portion Wahrheit. So unleugbar groß Keans Verdienst ist, so hatte seine Richtung doch zwei schwere Schäden im Gefolge: die wachsende Veräußerlichung des klassischen Dramas und das Kardinalübel des Serienspielens. Ueber den ersteren Punkt sich selber klar zu sein, war von Kean, der sich von seinem Standpunkt aus mit Recht als ein Messias fühlen durfte, nicht zu erwarten. Die zweite Gefahr hatte er klugerweise so lange als möglich hintanzuhalten versucht. Die eigentlichen Revivals begannen erst 1852, von wo ab jährlich nur eine oder zwei Neuinszenierungen geboten wurden, in zumeist ununterbrochener Folge von 100 bis 150 Vorstellungen: die letztgenannte Zahl erreichten unter anderem

„Heinrich VIII." und „Sommernachtstraum", was damals den Rekord im klassischen Stück bedeutete. Erst unter Kean gelangt dieses Serienspiel zur vollen Entwicklung, das für das englische Theater so schädlich wurde. Natürlich war es für Kean praktisch eine Notwendigkeit. Er war bei jedem einzelnen Stücke gezwungen, darauf zu sehen, zunächst die Einnahmen, welche bei einem Eintrittsgeld von höchstens 6 Schilling in dem mittelgroßen Haus auch bei starkem Besuch nicht gewaltig waren, auf und über die Höhe der Ausgaben zu bringen, die etwa achtzig- bis hunderttausend Mark für jede Neueinstudierung betrugen. Das war ein Rechenexempel, das zu lösen Kean schon nach weniger als einem Jahrzehnt wieder aufgab. Aber man darf sich nicht täuschen: auch wenn er noch zwanzig Jahre so fortgefahren wäre, so würde er sich im Grunde nur immer wiederholt haben. Er inszenierte von allem Anfang an weniger aus dem Geiste einer Dichtung als aus ihrem Stoff. So bedeuteten seine Regieleistungen wahrlich nicht den Gipfel einer neuen Bühnenkunst, aber wenigstens ihren Beginn und ein höchst wertvolles Frühlingsstadium ihrer Entwicklung.

Ein verschollener Theater-Prolog Ludwig Anzengrubers.

Von Anton Bettelheim.

Im Sommer 1884 hatte Fräulein Alexandrine v. Schönerer das Theater an der Wien übernommen und zum künstlerischen Leiter Franz Jauner bestellt, der ein paar Jahre vorher durch den Ringtheater-Brand und den sich anschließenden Strafprozeß aus der Reihe der von der Statthalterei bevollmächtigten Theater-Direktoren ausgeschaltet worden war. Das Theater an der Wien pflegte dazumal mit Vorliebe die Operetten von Johann Strauß und Millöcker: Jauner warb aber gegen ein bescheidenes Jahresgehalt (meines Erinnerns: 1200 Gulden) Anzengruber als Theater-Dichter, der alljährlich ein Stück liefern sollte und dieser Vertrags-Pflicht zweimal — durch die Weihnachts-Komödie „Heimg'funden“ und die Dramatisierung seiner Geschichte „Der Einsam'“: „Stahl und Stein“ — nachkam. Keines dieser Bühnenwerke wurde, wie zum voraus bemerkt sein mag, jemals im Theater an der Wien gespielt: unmittelbar vor der in Aussicht genommenen Aufführung von „Heimg'funden“ erschoß sich ein Bruder Jauners wegen Geldverlegenheiten, die verhängnisvoll den gleichfalls hart am Selbstmord vorbeiführenden Schicksalen einer Hauptgestalt von „Heimg'funden“, des Advokaten Dr. Hammers, glichen; ein andermal hemmte der Riesenerfolg von Johann Strauß' Operette „Der Zigeunerbaron“ die Einreihung einer Neuigkeit, und gar eines Volksstückes, in den Spielplan.

Das einzige neue Werklein Anzengrubers, das in der Aera Schönerer-Jauner im Theater an der Wien gebracht wurde, war der von ihm erbetene Prolog zur Einführung der neuen Direktion. Beherzt verlegte der Dichter den Schauplatz seiner (wie ich seinem Kalender entnehme, am 18. August 1884 zu Papier gebrachten) Theater-Rede in die Theaterkanzlei. Als Sprecher wählte er, wie das Molière im Impromptu de Versailles getan, — vermutlich, ohne

29

an Molière zu denken, sofern Anzengruber dieses muntere Gelegenheitsstück überhaupt je gelesen hat —, leibhaftige Mitglieder der ihm zu Gebote stehenden Truppe: den wackeren alten Volksschauspieler und Regisseur L i e b o l d (den allerersten Spielleiter des „Pfarrers von Kirchfeld“ bei der Uraufführung); die komische Alte Fräulein H e r z o g (die allererste, niemals übertroffene Darstellerin der Brigitte im „Pfarrer“, der Burgerlies im „Meineidbauer“ und der Poltnerin im „G'wissenswurm“); endlich G i r a r d i , dem sonst in „Heimg'funden“ wie in „Stahl und Stein“ die Hauptrollen, dort die rührend komische, hier die tragische, zugedacht waren. In Knittelreimen, die, lässig und anspruchslos, schwerlich den Anspruch erheben, an das „Vorspiel auf dem Theater“ Goethes anzuklingen, unterhalten sich die Herzog und Liebold ein bißchen spöttisch über die herkömmlichen Redensarten, mit denen neue Bühnenleiter das Publikum zu locken und zu täuschen pflegen, „und 's Schönste an der Red'“, höhnt die Herzog, „daß sie auch für den Circus passen thät' und daß so zart umschrieb'ner Weise man dressierte Schimmel auch empfehlen kann“. Und da sie an Stelle längst verbrauchter Phrasen hören will, was wirklich in Zukunft geschehen soll, weist sie Liebold an den just eintretenden Girardi, der indessen rundweg ablehnt, technisch für die Feuervorschriften oder artistisch für die Spielpläne aufzukommen. Von den alten Ritterstücken des vormärzlichen Theaters an der Wien wollen beide nichts hören, doch um so manches aus der früheren Zeit tut's der Herzog doch leid:

Man hat ja viel geseh'n die langen Jahr,
Die unser Eines auf den Brettern war,
Und Manches hat man seh'n verschwinden,
Das gut wär — wieder aufzufinden!
Da hab'n in Stücken, einfach, schlicht und traut,
Die Leut' wie in ein'm Spiegel sich beschaut
Und g'spielt is wor'n — Herr Compagnon, Sie stiller,
Der Bäuerle und Gleich — als wär'n sie der Schiller!

L i e b o l d: „Dafür ging Sinn und Spiel verloren!“ „Nicht doch,“ meint die Herzog, Girardi habe lang in Operetten gesungen und auch in ernsten Aufgaben gezeigt, daß er so zwitschern könne, wie die Alten sungen. Der große Flor der Operetten macht der Herzog freilich bang, dabei müßte sie wie Liebold ew'gen Urlaub nehmen und ohne Spiel und Spielhonorar bloß im Gnadenwege die Gage hinnehmen:

Drum will mir dieses Genre nicht behagen,
Doch Eines muß ich aber auch noch sagen:
Es kommt möglicherweis' nur m i r so vor,
Zwerchfellerschütternd wirkt der leichte Scherz.
D'Musik, sie geht in d' Füß und in das Ohr,
Doch in dem Singen find't sich nichts für Herz!

Sie verlangt „a Bisserl a Abwechs'lung"; Girardi redet einem Kompromiß das Wort:

Girardi: Musik darf man den Wienern nicht kassieren,
Sie haben flinke Füße, feines Ohr,
Und weil's gern lachen, lassen's auch passieren
Gewagte Späß' und leichteren Humor.
s' ist billig, wenn des Tages Sorgenspur
Sie sich verscheuchen woll'n durch Spiel und Scherz;
Das Volk ist lustig auch und selten nur
Läßt es zu tiefst sich gucken in das Herz!
Doch sieht ein Dichter dem bis auf den Grund,
Dann gibt sein Schaffen eine Weihestund',
'Ne Stunde, die auch den ärgsten Stubenhocker
In eine höh're Sphäre hebt hinein,
Und lassen nur nicht die Poeten locker,
So wird auch dies Ziel zu erreichen sein!

Es ist der Höhepunkt des Prologs, dem nach allerhand Schnurren und drolligen Wechselreden vor der Eröffnungs-Vorstellung — Millöckers „Gasparone" — noch die Spielregel eingefügt wird:

Der Schwerpunkt liegt, soll lohnen uns're Müh',
Nicht in dem, was wir bringen, sondern wie!
Drum, frei herausgegangen mit der Sprache.
Soll unsere Kunst erblühen neu und grünen,
So gilts, daß ehrlich man Komödie mache,
Wie einstens auf den alten Wiener Bühnen.
Dann wird das Publicum zum Freund, statt Richter,
Vertrauend kommen auch herzu die Dichter,
Mit Manuscripten aufgebauscht die Tasche;
Und kurz, der Phönix steiget aus der Asche —
Thun wir das Uns're, bleibt er nicht im Ei,
Denn dann zählt jene Wärme auch hierbei,
Die allezeit der Kunst, die ehrlich ringt,
Das Wiener Publicum entgegenbringt.

Ich entsinne mich, an jenem Herbstabend 1884 diesen Prolog im Theater an der Wien gehört zu haben. Er wurde unübertrefflich gesprochen und gemimt: Liebold war die Biederkeit in Person, Frl. Herzog von gebotener Schärfe, Girardi voll Schalkhaftigkeit, die lustige Person in Vollkommenheit. Nichts begreiflicher, als daß am Ende lauter Beifall erscholl, der nicht aufhörte, bis Anzengruber, den Bitten der drei Prologisten willfahrend, mit ihnen dem Publikum sich zeigte. Der eigenhändig geschriebene Text seines Prologes fiel mir im Dezember 1917 unter anderen Bühnen-Manuskripten des Theaters an der Wien zugleich mit dem völlig verloren geglaubten Bild aus dem Wiener Leben „Ein Geschworener" (1876) in die Hände, dessen ich eingehend in der „Oesterreichischen Rundschau" vom 1. Januar 1918 gedacht habe.

Wunderlich genug, entging selbst in diesem Prolog der von der Zensur jederzeit geplagte Dichter nicht den Anfechtungen des Rotstiftes. „Der vorliegende Prolog," heißt es, wird zu Folge des hohen k. k. Statthalterei-Erlasses vom 28. August 1884 Z. 5713/P. zur Aufführung im k. k. priv. Theater an der Wien zugelassen; jedoch haben die auf S. 6 durchstrichenen Stellen zu entfallen. K. K. Polizei-Direction. Wien, am 31. August 1884. Kroticzka."

Der Stein des Anstoßes war eine Girardi nach der Erwähnung der Ritterstücke in den Mund gelegte Glosse:

Wir werden doch nit spielen die Thaten,
Geharnischt edler Herren!
Jetzt, wo so viele in Harnisch geraten
Just, weil sie keine Ritter werd'n.

Da wurde zunächst das Wort „Ritter" getilgt: kurz vorher war nämlich bestimmt worden, daß den mit dem Orden der eisernen Krone dritter Klasse Ausgezeichneten nicht mehr, wie bis dahin, der Anspruch gebühre, um die Verleihung des Adels mit dem Prädikate „Ritter von" einschreiten zu dürfen. Durch das Wegstreichen der Wortes „Ritter" wähnte die wieder einmal übel beratene Zensur eine allgemein verständliche, harmlose Anspielung unschädlich gemacht zu haben. Völlig beseitigt wurden sodann die folgenden, gleichfalls gefahrlosen Zeilen:

Ich bin gewiß, man nähme uns das krumm
In heutiger, höchst krit'scher Frist —
Wo zwischen Adel und dem Bürgerthum
Das Ordensband zerschnitten ist.

Man traut seinen Augen nicht bei diesem Zensur-Stücklein. Heiliger Aristophanes, wie wär' es dir im Nachmärz in der Wiener Stadt ergangen! Man begreift den Ingrimm Anzengrubers auch gegen diese seine Dränger in der Amtsstube. Er hatte lange vor, eine Abhandlung über heimische Zensurverhältnisse zu schreiben: sie sollte mit der Wiederholung eines Gespräches beginnen, das er mit Björnson in Gegenwart der Gattin des norwegischen Dichters über die Zensur führte und das Frau Björnson mit der Frage unterbrach, „was ist das, die Zensur?" In Norwegen soll es dazumal keine gegeben haben.

Pauline Ulrich.

Von Alfred Leuschke.

Pauline Ulrich wurde am 19. Dezember 1835 zu Berlin geboren. Der Vater, ein Kgl. Hoftheatermusikus, wünschte die Tochter dem Lehr- und Erzieherberuf zuzuführen, sie selbst aber fühlte in sich den Drang, darstellende Künstlerin zu werden. Der Tochter ward Auguste Crelinger bei den besorgten Eltern eine Fürsprecherin, im erwählten Berufe die Wegweiserin. Sie führte, eine Vorgängerin der Isadora Duncan, die Schülerin vor die antiken Skulpturen und ließ sie die stummen Gebärden, namentlich der Arme und Hände, in sich aufnehmen. Uebung gewährte die Liebhaberbühne: zunächst die Concordia in der Blumenstraße, wo vor kleinbürgerlichen Kreisen die ersten Lorbeeren in der Posse, aber auch als Jungfrau von Orleans gepflückt wurden, dann die Urania, deren Einäscherung 1879 auch manche interessante Erinnerungen an die Ulrich vernichtet hat. Hülsen, der Vater, sieht sie und verpflichtet sie für kleine Rollen dem Königl. Schauspielhaus. Es ist eine vielverbreitete Annahme, daß sie als Colette in Brachvogels „Narziß" zuerst diese Bühne betreten habe. Vielleicht hat sie das selbst geglaubt und verbreitet. Die Behauptung entstammt einem Waschzettel, der bei ihrem Berliner Gastspiel 1884 an die Presse versandt wurde. Wir finden sie früher auf dem Theaterzettel, so am 14. Oktober 1854, wo sie in Gisekes „Johannes Rathenow, ein Bürgermeister von Berlin" Lea, die Tochter des Juden Joel Baruch, spielte. Die Kritik spricht nicht von ihr, wir wollen aber hoffen, daß sie nicht zu den Nebenrollen gehörte, deren Vertretung das einzige Schlechte an der Darstellung war. Die Lea war eine Sprechrolle, aber nicht ihre einzige, wie sie später glaubte. Auch die Rosa in „Fiesko" und die Colette sind solche. In der Uraufführung des „Narziß" (7. 3. 56) war Clara Hoppé die Pompadour, als sie erkrankte, trat die bildschöne Viereck an ihre Stelle, als auch diese das gleiche Geschick ereilte, die blutjunge Tochter der Birch-Pfeiffer, die spätere Wilhelmine von Hillern. Weder damals noch später hat man daran gedacht, Pau-

line Ulrich die Rolle der Pompadour zu übertragen, in der sie einmal in Sondervorstellungen den Beifall eines kunstbegeisterten Fürsten finden, von einem der anspruchsvollsten Kunstrichter eine Kritik erzwingen sollte, die sie neben die Ristori und Rossi stellte. Der Zufall spielte, wie so oft im Künstlerdasein, eine große Rolle. Er bot eine Gelegenheit, die, genutzt, die Ulrich vielleicht urplötzlich auf schwindelnde Höhe gehoben, ihr Leben in andere Bahnen gelenkt hätte. Die Birch hatte eine Fürsprecherin in der Mutter, doch auch der Ulrich stand in der Crelinger eine Helferin zur Seite. Hat Hülsen, hat die Crelinger nicht daran gedacht, es in der oft verwaisten Rolle mit der Ulrich zu versuchen, hat sie selbst sich das nicht getraut?! Genug: die Gelegenheit blieb unbenutzt. Der Entdecker der jungen Künstlerin verwies sie in die Provinz. Auf eine fünfmonatige Tätigkeit bei Direktor Hein in Stettin folgte ihre Berufung an das Kgl. Hoftheater in Hannover, wo sie am 11. und 12. Mai 1857 als Christine in Hells „Christinens Liebe und Entsagung" und Thekla in „Wallensteins Tod" debütierte. In zwei Jahren hat sie gegen 76 Rollen verkörpert, darunter Schillers Elisabeth von Valois, Amalia, Agnes Sorel; Goethes Marie („Götz"); Lessings Sittah; Shakespeares Bianca („Die bezähmte Widerspenstige"), Helena („Ein Sommernachtstraum"); Doris Quinault („Narciß"), Floretta („Donna Diana"), Anna („Ein Glas Wasser"), Armande („Das Urbild des Tartüffe") und den Vicomte von Letorières. Das Urteil der Kunstrichter schwankt bei Anerkennung der Anmut und Würde ihrer Erscheinung zwischen dem Lob ihrer Natürlichkeit und dem Tadel ihrer Pathetik. Eine Anfängerin bescheideneren Sinnes wäre zufrieden gewesen, der hochstrebenden Ulrich schien der Aufstieg verwehrt durch Auguste von Bärendorff und Marie Seebach, mit der zusammen sie ihre Wirksamkeit in Hannover begonnen hatte.

Die Frieb-Blumauer empfiehlt sie nach Dresden, wo sie am 17., 19. und 23. November 1858 gastierte. Nach verschiedenen Richtungen gab sie Proben ihres Talentes: erst auf dem Gebiete tragischer Erhabenheit, dann in der höheren Komödie, endlich im Genrehaften bis hinab zum Schwank. Als Gretchen („Faust") entwickelte sie sich aus dem nicht minder scheu als streng zurückweichenden Mädchen zum von unbewußter Gemütsanmut und Gefühlsinnigkeit durchdrungenen Weibe, dem für die letzte Szene noch die Macht des Ausdrucks fehlte. Ihre Donna Diana (in Moretos Lustspiel) umgab der reizendste Zauber der Jugend, und sie ermangelte nicht des gereiften Bewußtseins von seiten der Darstellerin. Dem melodisch leichtbewegten Fluß der Rede

wurde durch Dehnung und hemmendes Akzentuieren geschadet, doch hatte man das rasche Tempo, in welchem sie die Verse der Komödie sprach, nicht erwartet. Die Aufgabe war wohl erwogen und wohl empfunden. Bei ihrer Jugend mußte dieses verständige Erfassen, in Verbindung mit der Wärme des Fühlens, betont werden, wenn diesem auch nicht ein höherer Grad elastischer Weichheit gegeben sein sollte. Von der Technik erwartete man einen Ausgleich des Fehlenden.

Eine Gehaltsaufbesserung sollte ihr das Scheiden von Hannover schwer machen. Sie hielt sie nicht. Sie nahm den Antrag, den ihr Dresden machte, an. Ihre Bezüge waren im Anfang hier sehr bescheiden, wurden sogar von denen in Berlin übertroffen. Zu allen Zeiten haben ihr Gastspiele oft in einem Monat mehr eingebracht, als ihre ganze Jahreseinnahme in Dresden ausmachte. In früheren und in späteren Jahren, in nächster Nähe und in weiter Ferne finden wir sie auf Gastreisen, jenseits der Grenzen des Reiches, in der Schweiz, in Basel, Bern und Zürich, auf völkisch heißumstrittenem Boden, in Prag und Reichenberg. Sie hat wiederholt ihre Kunst auf Privatbühnen und dem Kgl. Hoftheater (1884, Pompadour, Orsina; 1888, Königin Elisabeth, Gräfin Terzky, Hermione) von Preußens und des Deutschen Reiches Hauptstadt gezeigt. Sie trat bei den Münchener Mustervorstellungen 1880 auf als Porcia, Sittah, Armgart, Milford und Margarethe von Parma. Sie hat den zweiten Ludwig in seinen Sonderaufführungen entzückt und in lebensgroßem Bilde für eine ihm entgangene Vorstellung entschädigt. Sie nahm teil an den Fahrten der Meininger nach Moskau, wo sie die Shakespearesche Porzia, Hermione, die Schillersche Elisabeth, Isabella, Terzky spielte. Das Land der Dollars hat sie nicht gelockt, nicht hat sie gerufen die bis auf L'Arronges, wenn nicht Brahms Zeiten erste deutsche Bühne: die Hofburg.

Sie gastierte in ihren Glanzzeiten, da sie, die in Dresden am meisten beschäftigte Künstlerin, an 160 Abenden in 65 verschiedenen Rollen, deren Mehrzahl dem Lustspiel zufiel, auf der Szene des Hoftheaters stand. Aber das genügte ihrem Spieldrang nicht. Noch mehr bedurfte sie dieser Betätigung im Anfang ihrer Dresdner Laufbahn, bedurfte sie der Anerkennung, die diese Fahrten brachten. Carl Sontag hat in seinen „Bühnenerlebnissen" („Vom Nachtwächter zum türkischen Kaiser") von den Schwierigkeiten, die Pauline Ulrich in Dresden zu überwinden hatte, berichtet. Das Buch ist im Uebermaß ausgeschrieben worden. Wer von unserer Künstlerin ein Bild entwerfen will, wird an Sontags Buch nicht vorbeigehen können, doch gilt es Vorsicht zu üben

in der Benutzung der Aufzeichnungen, die zweifellos Haß und Liebe atmen. Eine reichhaltige Quelle haben wir nicht nur in der Tagespresse, es lebt auch noch mancher, der der Ulrich Wirken, wenigstens in Dresden, von Anfang an beobachtet hat, zahlreich sind die, die, wie ich, die Künstlerin mehr als 30 Jahre über die Bretter haben schreiten sehen. Gerade die letzteren sind leicht geneigt, sich ein falsches Bild zu machen. Gleich den Schreibern der Nekrologe und der Artikel zu ihrem achtzigsten Geburtstage, soweit sie überhaupt ernst zu nehmen sind, vergessen sie, daß auch diese Schauspielerin eine Entwicklung durchgemacht hat und andere Künstler in diesen Jahren sich längst von der Bühne zurückgezogen haben, diese letzten Jahrzehnte also unmöglich ein Bild des ganzen Menschen geben können.

Pauline Ulrich fand nicht den günstigen Boden für ihre Entfaltung, auf den sie gehofft hatte. Frau Bayer-Bürck zog sich nur langsam von den Rollen, die sie bisher innegehabt, auf das Altenteil der Heldenmutter zurück. Damit würde sich die bestellte Nachfolgerin wohl noch abgefunden haben; neidlos erkannte sie an, daß diese ihr Fach noch ausfüllte und sie noch nicht fähig sei, sie zu ersetzen. Um so mehr mußte sie wünschen, den schmalen Kreis der ihr bleibenden Rollen nicht noch mit andern teilen zu müssen. Nicht nur mit ihrer zwei Jahre früher nach Dresden gekommenen Kollegin Guinand mußte sie in einzelnen Rollen alternieren (Porzia im „Kaufmann", Kunigunde im „Kätchen"), immer neue Kräfte wurden herangezogen, die Rollen wegnahmen oder erhoffte besetzten.

Zunächst kam Lilla von Bulyowczky, die Maria Stuart, Julia, Donna Diana, Katharina spielte. Mochte sie auch in Wien abgelehnt werden, nach den Erfolgen in München und Köln, die die Dresdner bestätigten, kann sie kaum so minderwertig gewesen sein, wie Sontag sie hinstellt. Es folgten die Langenhaun, die das Gretchen, die Julia, Philippine Welser, aber auch die Eboli und die Jungfrau übernahm, die Janauscheck, die als Medea, Orsina, Pompadour und Phädra auftrat, die Haverlandt, der die Maria Stuart, Milford, Johanna übertragen wurde, und die Ellmenreich, die wir im Besitz der Rollen der Jungfrau, Philippine Welser, Gräfin Lea finden.

Noch im Jahre 1873 muß Pauline Ulrich sich mit der Maria Stuart abquälen, die „viel zu viel Herbes, Verbittertes, Lauerndes bei ihr annimmt und die poetische Stimmung, die die unglückliche Königin umfließen soll, vernichtet", während die Elisabeth, nach der ihr Temperament schreit, die, ebenso wie ihr schwächliches Abbild, die Laubesche, zu einer ihrer Glanzrollen später wurde, ihre Vorgängerin

Bayer-Bürck vertrat, die, ehemals eine glänzende Maria, nie eine Elisabeth wurde. In diesem Jahre geht sie aber doch in das Fach der Heroinen über, das sie im Jahre 1891 mit dem der Heldenmütter zu vertauschen beginnt. Am Anfange jener Periode steht die Iphigenie, zum ersten Male bei der Weihe des neuen Hauses in der Neustadt verkörpert, der bald die Racinesche Phädra folgt, am Anfange dieser Frau Bernard im „Haus Fourchambault".

In hartem Ringen hatte sie sich den Boden erkämpfen müssen, dessen sie bedurfte, um sich auswirken zu können. Kein Wunder, wenn sie sich bestrebte, ihn zu verteidigen, die Rollen festhielt und so in den Verdacht des Rollenneides kam. Und tatsächlich hat sie in späteren Zeiten sich ungern von Rollen getrennt. Die „Jungfrau" konnte lange nicht gegeben werden, weil die Ulrich sich weigerte, diese Rolle, die sie selbst nicht mehr spielen sollte, einer Nachfolgerin zu überlassen. Selbst der gastierenden Barkany wurde diese, wie die der Welser versagt. Schließlich vermochte sie der Bühne nicht Lebewohl zu sagen. Erst peinliche Szenen, Versagen des Gedächtnisses, rangen ihr im 79. Jahre den schweren Entschluß ab. Nur eine kurze Spanne des Feierns war ihr nach tatenreichem Leben beschieden, dann schloß die bis zum letzten Augenblicke geistig Rüstige auf ihrem Loschwitzer Besitztum die Augen zum ewigen Schlafe (25. 5. 1916).

Bei ihren Gastspielen 1858 war die Aufnahme bei Presse und Publikum nicht sehr warm gewesen. Ein Zuschauer der „Donna-Diana"-Aufführung berichtete sechzig Jahre später launig, wie er sich darüber geärgert und mit einigen Freunden einen Hervorruf erzwungen habe. Aus nicht erkennbaren Gründen geriet sie nach ihrer Verpflichtung in das Getriebe der Parteien und wurde ebenso lebhaft gefeiert wie getadelt. Den Verfall des Theaters hatte man bei ihrem Engagement vorausgesagt, bald dachte man das Gegenteil, und namentlich die Kritiker der „Dresdner Nachrichten" mußten manchen Brandpfeil auffangen, der auf ihren Schreibtisch flog, wegen nicht unbedingter, nicht hinreichend schneller Anerkennung unserer Künstlerin. Die Presse, die sich ursprünglich abwartend, aber aufmunternd verhalten hatte, wurde immer anerkennender: Bank, Querfurth, Giseke; am schärfsten faßte Fedor Wehl zu, der, erst 1861 nach Dresden übergesiedelt, ihre ersten Jahre ja nicht gesehen hatte. Allmählich wird Pauline Ulrich Tabu, man nimmt, was sie bietet und wie sie es bietet. Man spricht nur mit Hochachtung von ihr.

Eigenart hatte sie. Darüber herrscht nur eine Meinung. Aber die Theaterschule, das Beispiel ihrer Lehrerin ist nicht spurlos an ihr

vorübergegangen. Zwei Jahre Hannover haben ihr Marie Seebachs Darstellung eingeprägt, man findet in ihrem Gretchen Marie Seebachs Gretchen wieder. In Dresden war es vor allem Dawison, der einen gewaltigen Einfluß auf sie ausübt. Sein Spiel verwirrt sie zunächst, macht sie unsicher, denn es klingt nicht mit dem ihren zusammen; dann lernte sie von ihm. Dawison hat Gefallen an der gelehrigen Schülerin und spielt gern mit ihr, eins feuert das andere an, und im Lustspiel werden sie bald nebeneinander lobend genannt, wegen der geistreichen und feinen Behandlung des Dialoges, so in „Regen und Sonnenschein". Ein Genuß aber ist es, die beiden als Benedikt und Beatrice miteinander florettieren zu sehen, wobei ihre besondere Begabung für Shakespeareschen Humor ebenso zur Geltung kommt, wie in ihrer Lady Percy, ihrem Cesario. Dawison begönnert sie, weist sie an Frau Sontag, Henriette Sontags Mutter, mit der sie erst die Thekla im „Wallenstein" studiert, später fast alle wichtigen andern Rollen. So wächst sie in ihrem Können. Aber wie von der Mutter, so hat sie sicher nicht minder von dem Sohn Carl gelernt, der einige Jahre ihr Partner war, ein vollendeter Beherrscher der Bühne und meisterhafter Gesellschafter wie im Leben so auf dem Theater, vor dem ich zum ersten Male vergessen habe, daß ich im Theater bin. Aus einer sonst nicht gewohnten Bescheidenheit hat er uns seinen erzieherischen Einfluß auf die Schülerin seiner Mutter verschwiegen. Pauline Ulrich hatte gewählt im Streit der Kunstrichtungen: sie hatte sich für den Realismus, für Dawison entschieden und mußte naturgemäß den Groll des Idealisten Devrient auf sich ziehen, der auch persönlich sich mit ihr verfeindete. Des Allmächtigen Gegnerschaft hat ihr sehr geschadet.

Eine Tragödin hatte man gewinnen wollen und entdeckte nun eine vorzügliche Konversationsschauspielerin in ihr. In dem Prüfstein für alle diese, der Leopoldine von Strehlen in Töpfers „Bestem Ton" genügte sie zwar noch nicht, war ein lustiges, junges Ding, wo sie eine Dame von Welt hätte sein sollen. Aber bald hatte sie sich vervollkommnet, und in der Hillern „Guten Abend" konnte sie ihre Vielseitigkeit zeigen. Dieser dreißigmal wiederkehrende Gruß steht am Ende ebensovieler verschiedener Begebenheiten aus dem Leben eines jungen Mädchens, und indem die Darstellerin ihn bald mädchenhaft schüchtern und stotternd, bald herzbrechend traurig, bald derb komisch, steif pedantisch, ängstlich beklommen oder mit dem vollen Nachtigallengeschmetter eines liebenden Herzens zu sprechen verstand, bezeugte sie ihre hervorragende Begabung auch für bisherige Zweifler.

Mit 49, mit 56 Jahren spielte sie die Hortense in Blumenthals „Probepfeil“, und Adolf Klein ist als v. d. Egge ihr Gegenspieler. Hören wir darüber Leonhard Lier: „Es ist eine Freude, diesen Streit eines Odysseus im Frack mit der Circe in Tournüre und Schleppe zu beobachten, wenn er von zwei so gewandten Fechtern ausgeführt wird, wie sie Blumenthal zeichnet, und eine doppelte, wenn er so fesselnd und spannend dargestellt wird, wie es durch Herrn Klein und Frl. Ulrich gestern geschah. Wenn jemand das Geheimnis der Ninon de l'Enclos besitzt, so ist es Fräulein Ulrich, die die Hortense trotz einer jugendlichen Liebhaberin von 20 Jahren spielt. Alle Feinheiten und Spitzen des gerade in dieser Szene trefflichen Dialogs kamen zur vollsten Geltung.“ Ferner spielte sie im Lustspiel der Bayer-Bürck einige Rollen nach, die auch deren Stärke gewesen waren. Beide stellten meisterlich im „Damenkrieg“ die Gräfin d'Autreval, die nicht mehr ganz jugendliche, noch von Liebe stürmisch bewegte Frau dar. Sie hatte, was ihrer Vorgängerin fehlte, die herausfordernde Geistesgegenwart und elegante Tournüre der französischen Weltdame. In der Herzogin von Reville (Pailleron „Die Welt, in der man sich langweilt“) schuf sie eine ausgezeichnete, vom Reiz warmherzigen, geistesklaren und unendlich liebenswürdigen Alters erfüllte Gestalt. Die Bayer-Bürck endigte in der Schwiegermutter im „Störenfried“, die Ulrich folgte ihr nicht dahin. Nicht einmal Gensichens „Märchentante“ wollte gelingen: ihr gehören die vornehmen Ladies Wildes. Ein vollständiges Rollenverzeichnis, das hier leider nicht gegeben werden kann, zeigt uns die Unsumme von Arbeit in einem schaffensreichen Leben, aber auch einen Ueberblick über das, was in zwei Menschenaltern zur Unterhaltung und Erhebung das Theater bot. Nicht selten begegnen wir einem Stück zwei-, ja dreimal: jede Stufe ihrer Entwicklung oder Verpflichtung bot eine andere Aufgabe. Dreimal tritt der „Fiesko“ auf: Rosa, Leonore, Julia, dreimal „Narziß“: Colette, Quinault, Pompadour, zweimal „Wallenstein“ (Thekla, Terzky), „Miß Sara Sampson“ (Sara, Marwood), „Tasso“ (Sanvitale, Leonore), „Medea“ (Kreusa, Medea), „Kabale und Liebe“ (Luise, Milford), „Wintermärchen“ (Perdita, Hermione), „Othello“ (Desdemona, Emilia), „Nathan“ (Recha, Sittah), „Uriel Akosta“ (Judith, Mutter), „Phädra“ (Aricia, Phädra), „Sommernachtstraum“ (Hermia, Hippolyta), „König Lear“ (Cordelia, Regan) usw.

Schwer ist es auch, einige von ihren besten Leistungen zu bezeichnen, soweit sie nicht schon genannt wurden. Wilhelmine („Zopf und Schwert“), Königin („Ein Glas Wasser“), Minna von Barnhelm,

Frau von Wildenhain („Der Veilchenfresser"), Udaschkin („Graf Waldemar"), Adelheid („Götz"), Margarethe („Erzählungen der Königin von Navarra"), Königin („Don Carlos"), Helene („Feenhände"), Katharina Howard, Isabella („Die Braut von Messina"), Margarethe von Anjou („Richard III."), Cäcilie („Stella"), Herodias („Johannes"), Volumnia („Coriolan").

Pauline Ulrich hatte einst eine schlanke, ebenmäßige Gestalt. Andere überragend, ist sie nicht immer eine willkommene Partnerin. Die Schlankheit, an Magerkeit grenzend, Hand in Hand mit eckigen Bewegungen, ungeschickten Stellungen beeinträchtigen den Erfolg ihres Spieles. Die Formen runden sich. Nun bietet sie eine Augenweide in Männerkleidern als Porzia und Cesario, sie hat das Aeußere für ihre jungen Witwen, die Buhlerinnen, eine Pompadour, Eboli, Marwood, Kameliendame. Die Bewegungen werden gefällig und graziös. Die Stellungen unnachahmlich in Einfachheit und Erhabenheit, fleischgewordene griechische Plastik, Ertrag der Crelingerschen Schule.

Unterstützt wird die Figur durch die Kleidung, den Reichtum der Gewänder, überwacht vom erlesensten Geschmack, das Entzücken der weiblichen Theaterbesucher Dresdens, die freilich damals noch nicht sehr verwöhnt gewesen zu sein scheinen, hat doch eine Berlinerin, gastierend, in erster Linie, trotz ihrer Kunst, durch ihre Gewandung Aufsehen erregt. Historische Anwandlungen verzeiht man ihr. Ein Fehlgriff aber fällt auf. Von Hannover aus in Dresden, das die Krinoline verbannt hat, gastierend, prangt sie als Donna Diana in einem solchen Ungeheuer, über und über mit Rosen bedeckt, eine wandelnde Rosenlaube. Als Orsina erscheint sie in einem Aufzug, der nicht der Situation angepaßt, sondern auf Wirkung zugeschnitten war, als Eboli in einem antikisierenden Gewand. Das stand ihr vor allen. So hat sie sich uns als Iphigenia, Medea, Antigone, Elektra eingeprägt. In diesem Kleide war sie die gegebene Sprecherin der Prologe, mochte es gelten, dem greisen Kaiser zu huldigen, die Erinnerung zu wecken an den Heldentod eines jugendlichen Dichters, den Geburtstag zu feiern eines künstlerischen Universalgenies, für Unglückliche Hilfe zu werben. So war sie die geborene Helena des zweiten Teiles des „Faust" wie im „Schneewittchen" die Königin, deren Lob der Spiegel singt.

Das Gesicht war fein und zart, in der Jugend zu fein und zu zart. Flache Haartracht, offene Locken hätten es gehoben; Vorliebe für hochaufgestecktes Haar brachte es um jede Wirkung. Der Mund zeigte Neigung zu einer Bewegung, die Herablassung ausdrücken sollte und Geringschätzung verriet. Das Mienenspiel war und blieb sparsam.

Wohl unter dem Einfluß von Marie Seebach und Dawison befleißigte sie sich in Mienenspiel und Gebärden eine Zeitlang eines gewissen Realismus. Banck nennt bereits 1860 ihre Darstellung der letzten Augenblicke der Marie Beaumarchais beinahe pathologisch, und Niese war über die Nachtwandlerinszene der Lady Macbeth in ihrer Darstellung geradezu entsetzt. Wir dürfen nicht vergessen, daß gerade dieser Kritiker einer der ausgesprochensten Anhänger des alten war. Was würde er wohl gesagt haben, hätte er — von modernen Mimen ganz zu schweigen — z. B. eine Rosa Poppe in der „Fedora“ gesehen? Die Zeit hat eben einen anderen Geschmack gebracht; aber sicherlich hat die Ulrich ihren Realismus geläutert und ihn mit feinem Eklektizismus ihrem Wesen angepaßt. Ihr modulationsfähiges Organ gab einen weichen, warmen Ton her, war aber in der Mittellage nicht tadellos, im ganzen nicht kräftig. Der Wolterschrei war ihr nicht gegeben, in der Ekstase entstand Gekreisch. Was hat Uebung, was weise Beschränkung hieraus gemacht: ein Instrument, das über alle Töne in wohllautendem Klange zu verfügen schien.

Ihre Rezitation litt oft an Ueberhastung, namentlich, wenn es galt, Verse zu sprechen, allerlei Unarten traten hervor, das zu starke Ausmeißeln einzelner Silben, das starke Betonen einzelner Worte. Es war ein Schwanken zwischen einem geschraubten manierierten Ton und einer monoton elegischen Sprechweise. Dem beschränkten stummen Spiel gesellte sich die seltene Pause im Vortrag. Wie glitt in späterer Zeit der Strom der Verse über ihre Lippen, ruhevoll, klar, verständig und doch das Ohr umschmeichelnd, wie der leichte Wellenschlag, den ein sanfter Wind an die flache Küste wirft.

Hatte sie Gefühl? Sontag setzt sich sehr kräftig dafür ein. Sie selbst erzählt darüber, der Direktor Maurice habe ihr freundschaftlichst eine Ohrfeige zugedacht, weil sie sich im Spiele selbst verzehre, Rollen habe sie beiseite legen müssen, weil das Gefühl sie übermannte. Nun wohl: es gibt auch außerhalb der Kunstwelt solche Naturen, und man kann fragen, ob man sie um eines solchen gelegentlichen Ausbruchs willen unter die reinen Gefühlsmenschen zu rechnen hat. Gehalten werden sie kaum dafür. Bei einer künstlerischen Natur wollen wir aber das Gefühl wahrnehmen; hat sie es, ohne es zu zeigen, um so schlimmer; dann ist das eben ein nicht wegzuleugnender Mangel. Und wir haben oft das Gefühl vermißt. Das Sentimentale wurde bei ihr zur Süßlichkeit. Tiefere Leidenschaft fehlte. Die dithyrambische Genußseligkeit wurde durch das Sentimental-Pathetische in ungenügender

Weise ersetzt. Im Pathos rasen sich in ihren Gestalten die aus, die die Grenzen des Menschentums überschreiten wollen.

Ueber allem ein scharfer Verstand, von allem Anfang an bemerkbar. Er hindert nicht, daß die Darstellung des Gretchens von Mißverständnissen, falschen Betonungen wimmelt, gestattet der Julia, zu Romeo zu sagen (statt: „Dein N a m ist nur mein Feind"): „Dein Nam i st nur mein Feind." Er zerstört das Gefühl, gibt statt Gefühl Reflexion, Reflexion auch über das Gefühl. Verstand hilft ihr im einzelnen und ganzen. Er heißt sie den richtigen Weg gehen zwischen Herkommen und Neuem, das für sie Passende finden, die Rolle, den Rollenkreis meiden, der ihr nicht liegt.

Pauline Ulrich hat ein Pfund bekommen, sie hat damit gewuchert. Sie hat den Menschen in sich entwickelt, sich zum vollkommenen Menschen gebildet, eine Humanistin im reinsten Sinn des Wortes. Das griechische Gewand, das ihren Leib umhüllte, enthüllte ihre Seele. Sie hat mit den Griechen die Bedeutung des Maßes erkannt. In der Komödie biegt sich und schmiegt sich in schönem Rhythmus die Nymphe, den Ball des Wortes werfend und auffangend. In der Tragödie ward Sophrosyne, Maßhalten auch ihre Losung. Und so wurde sie die große Künstlerin, die in unserem Gedächtnis, in den Jahrbüchern der Geschichte fortlebt. Auf ihr gesamtes Wesen paßt, was Heinrich Hart von ihrer Hermione sagt: Der Schmerz der Künstlerin bleibt stets ebenso maß- wie stilvoll, jede Bewegung ist plastisch und der Gesichtsausdruck starr wie der einer Niobestatue. Solchergestalt erschüttert uns die Künstlerin nicht, ihr Spiel dringt nicht bis an die Seele, aber es liegt doch eine große Eigenart in ihm, es überkommt uns die Empfindung eines über alles Irdische sich erhebenden ästhetisch Schönen.

Pauline Ulrich gehört in eine Reihe mit Charlotte Wolter, Klara Ziegler, Franziska Ellmenreich, Rosa Poppe. Die Rheinländerin Wolter übertrifft die Berlinerin Ulrich durch die Glut des Innern; die Ziegler steht ihr durch das ungezügelte Pathos und das gelegentlich unbewußte Erfassen des Richtigen voran; die Ellmenreich ist das reichere, weichere Talent mit der köstlichen Gabe des halbverschleierten Organs; die Poppe, die schon einmal absichtlich herangezogen wurde, schlägt die Brücke von der alten Kunst zur neuen. Pauline Ulrich ist ihr schon einige Schritte entgegengekommen: beste Weimarische Kunst, wie sie in Dresden gepflegt wurde, befreit von Auswüchsen durch einen klugen Verstand, für ihre Zeit durch Dawisonschen Realismus vor Erstarrung in akademischem Idealismus bewahrt.

Zwischenspiel.

Eine Erinnerung an das „Deutsche Theater“.

Von Ludwig Barnay.

Vor einiger Zeit veröffentlichte J. Landau unter der Ueberschrift „Die Komödie eines Lustspiels“ eine Erinnerung an die erste Aufführung von Blumenthals Lustspiel „Der Probepfeil“. Diese Komödie erlebte aber auch ein Zwischenspiel, über dessen Verlauf hier berichtet werden möge.

Landau schreibt:

„Wenn die Theatergeschichte es einmal unternimmt, uns die Erlebnisse der bekanntesten Bühnenwerke zu schildern, dann wird sie uns vielleicht ihren interessantesten Band liefern.“

Sollte seiner Anregung dereinst Folge gegeben werden, so dürfte es vielleicht im theatergeschichtlichen Interesse nicht überflüssig erscheinen, hinter den Kulissen dieser Komödie noch einige Lampen anzuzünden.

Des Zwischenspiels erster Akt.

L'Arronge überreichte mir eines Tages ein ihm angeblich aus Wien anonym zugesandtes Lustspiel „Der Probepfeil“.

„Lesen Sie, bitte, dieses Stück möglichst schnell, es ist Förster von einem gänzlich unbekannten Verfasser zugeschickt worden; Förster findet es scharmant, Haase und Friedmann sind geradezu entzückt; — es fehlt also nur noch Ihr Votum als Sozietär.

Ich schlug die erste Seite auf.

„Otto Guhl? — Wer ist das? — Kenne ich nicht.“

„Ich ebensowenig — könnte vielleicht auch ein Pseudonym sein.“

„Na, — da hätte sich der maskierte Herr Verfasser auch einen klingenderen Namen wählen können.“

Ich las das Stück sofort und brachte es am nächsten Morgen zurück.

„Nun — wie finden Sie das Stück?“ fragt L'Arronge gepannt.

„Außergewöhnlich geistvoll, witzig, elegant, und zweifellos äußerst wirksam.“

„Sie sind also für bedingungslose Annahme?"

„Bedingungslos? Gegen den geradezu unverständlichen Titel des Stückes erhebe ich sehr ernste Bedenken. Wie kommt ein Autor, der sich als ein Meister des Stils erweist, der einen mustergültigen Dialog schreibt, dazu, seinem Kinde einen so verdrehten Namen zu geben?"

„Der Titel ist wirklich nicht schön, aber man wird sich wohl an ihn gewöhnen; haben sich die Deutschen doch sogar an den Namen Grillparzer gewöhnt."

„Immerhin wundert mich das von einem Manne wie Oskar Blumenthal."

L'Arronge sieht äußerst überrascht auf.

„Blumenthal? Was hat Oskar Blumenthal damit zu schaffen?"

„Aber, lieber Direktor, lassen wir doch alles Geheimnisspielen zwischen uns beiden weg —"

„Ich versichere Sie — —"

„Versichern Sie mir nichts; schon nach wenigen Seiten, die ich gelesen hatte, war es mir zweifellos klar, daß dieses Stück kein anderer als Blumenthal verfaßt hat. — Stil, Wortfolge, Satzbau, Ausdrucksweise, Art und Form des Witzes — alles ist ganz unverkennbar Marke Blumenthal."

„Nun — in Gottesnamen —: da Sie so treffsicher geraten haben, so will ich es Ihnen auch vertraulich zugestehen: Blumenthal ist in der Tat der Verfasser. Aber, nicht wahr?, es bleibt streng unter uns?"

„Ich verspreche es Ihnen." — Wenige Tage später flüsterte man mir bereits zwischen den Kulissen von allen Seiten geheimnisvoll zu: „Wissen Sie schon? Der ‚Probepfeil' ist von Blumenthal."

„Das glaube ich nicht," antwortete ich.

„Also" — fuhr L'Arronge fort — „wir nehmen das Stück an und wollen es möglichst bald herausbringen; an einem Ueberflusse guter deutscher Lustspiele leiden wir wahrlich nicht; Förster drängt auch auf schnelle Annahme, und die Hauptrollen können wir trefflich besetzen."

„Ich bin begierig."

„Sie haben sicherlich auch bereits eine Besetzung der Rollen geplant — lassen Sie mich diese vorerst wissen."

„Nun, ich dachte: Beate — Sorma, Hortense vielleicht die Haverlandt, Egge selbstverständlich Haase, Krasinsky — Friedmann (derartige Rollen spielt er ganz ausgezeichnet), Vedenroth — Förster, Spitzmüller — Engels."

L'Arronge nahm einen Zettel vom Tisch.

„Da, lesen Sie, wir stimmen in jedem Punkte mit Ihrer Besetzung überein. Also los! Ich schreibe jetzt gleich dem Autor freudig zustimmend, lasse gleich die Rollen ausschreiben und verteilen — und dann — frisch ans Werk!"

Zweiter Akt des Zwischenspiels.

Einige Wochen später treffe ich L'Arronge in seinem Büro an. Er ist sehr verstimmt und ärgerlich.

„Was gibt es denn, lieber Direktor?"

„Direktor? Da mag der Teufel Direktor sein! Ewig Widersprüche, Einwendungen, Besorgnisse, Befürchtungen — —"

„Was ist denn schon wieder?"

„Sie werden es nicht für möglich halten! Förster, der den ‚Probepfeil' aufs dringendste empfohlen hatte, der von dem Stück begeistert, vom Erfolg fest überzeugt war, schreibt mir da soeben, daß es doch besser wäre, die Aufführung ganz zu unterlassen oder für ein bis zwei Jahre zu vertagen — er sähe wieder einmal schwarz! Es ist zum Aus-der-Haut-fahren! Förster sieht vor jeder Aufführung schwarz; selbst nach der Generalprobe von ‚Carlos' fand er nur Kassandratöne. Wie soll man da disponieren, wenn von den Herren Sozietären fortwährend Hindernisse in den Weg geworfen werden? Ich bin doch kein Rennpferd in Hoppegarten! Ich habe dem Autor einen sehr schmeichelhaften Brief geschrieben, ihm die baldige Aufführung gemeldet, soll ich nun auf einmal zurückzucken? Ach, die Herren Sozietäre!" Und in der verärgerten Stimmung entfuhren ihm die prophetischen Worte: „Ich schmeiße nächstens einen nach dem anderen hinaus!"

„Na, na, Direktor — mich auch?"

L'Arronge merkt, daß er sich hinreißen ließ, und lenkt ein:

„Ihnen antworte ich mit den Worten Egmonts zu Alba: Daß ich dir es sage, zeigt dir, daß ich dich nicht meine."

L'Arronge beruhigte sich bald und — Förster auch.

Dritter Akt.

Nach einiger Zeit werde ich telephonisch ins Theaterbüro gerufen.

„Da haben wir die Bescherung" — ruft mir L'Arronge beim Eintreten entgegen — „Haase ist krank — behauptet, nicht mehr auftreten zu können — produziert ein Attest seines Hausarztes — tritt aus der Sozietät aus. Na, da haben wir ja auch noch ein Wörtchen mitzureden! Aber bis dahin muß etwas geschehen; wir stehen vor dem Beginn der

Proben zu Blumenthals Stück. Lieber Barnay, da müssen Sie uns retten."

„Ich? Retten? Wieso?"

„Sie müssen Haases Rolle übernehmen."

„Ich?"

„Ja, Sie. Wir haben keinen anderen Darsteller, der diese Rolle entsprechend verkörpern könnte. Sie fanden ja diese Rolle von Anfang an sehr reizvoll und interessant, beherrschen den Konversationston und könnten die Rolle sehr wirkungsvoll gestalten —"

„Ja, ich könnte die Rolle spielen, aber, ehrlich und offen gesagt, ich will nicht; ich bin nicht selbstlos genug, um mich mit Eifer und Liebe der Darstellung der Hauptrolle eines Stückes zu widmen, dessen Verfasser mich tagtäglich durch sein absprechendes Urteil kränkt und mich bei jeder Gelegenheit mit den vergifteten Pfeilen seines Witzes geradezu verfolgt. Verzeihen Sie, lieber Direktor, hier kann und will ich Ihnen nicht dienlich sein."

Alle weiteren Ueberredungsversuche der Sozietäre blieben wirkungslos.

Letzter Auftritt.

Als ich am nächsten Tage, nach einer Probe, das Theatergebäude verlassen wollte, stand Oskar Blumenthal — offenbar von L'Arronge dazu veranlaßt — an der Ausgangstür. Meinen Versuch, mit einem stummen Gruß an ihm vorüberzugehen, vereitelte er durch eine sehr freundliche Ansprache. Offenherzig erklärte er, daß er mich erwartet habe, um mich persönlich zu bitten, die Rolle zu übernehmen und damit seinen und der Sozietäre lebhaften Wunsch zu erfüllen; er sei überzeugt, daß ich sie vortrefflich darstellen würde, und er könne unmöglich glauben, daß ich für das, was der Kritiker aus guter Ueberzeugung geschrieben habe, an dem Verfasser Rache nehmen wolle.

„Rache? Im Gegenteil, verehrter Herr Doktor, meine Ablehnung, die ich hiermit endgültig wiederhole, erfolgt lediglich aus Achtung vor Ihrem trefflichen Lustspiel und aus Rücksicht für Sie."

„Achtung? Rücksicht?"

„Ja, sehen Sie, Sie haben nun seit langer Zeit den Berlinern immerfort zugerufen, ich sei ein höchst mittelmäßiger Darsteller, wie könnte ich es mit meinem Gewissen vereinbaren, den zweifellosen Erfolg Ihres schönen Stückes durch meine Darstellung der Hauptrolle in Frage zu stellen, beziehungsweise unmöglich zu machen?!"

Und dabei blieb es. Blumenthal lächelte gezwungen und erwiderte nichts.

Infolge meiner strikten Weigerung blieb der Direktion nichts übrig, als die Rolle des Egge an Förster und die des Dedenroth an Engels gelangen zu lassen.

Trotz dieses Zwischenfalles blühte mit der Zeit ein gutes, ja, ein freundschaftliches Verhältnis zwischen Blumenthal und mir auf, und anläßlich meines 75. Geburtstages telegraphierte er mir:

„Ihr heutiges Lebensfest gibt mir erwünschten Anlaß, Ihnen meine herzlichste Sympathie auszusprechen und Sie mit meinem Zuruf alter Verehrung zu begrüßen.

Oskar Blumenthal."

Die Rolle „Rittmeister a. D. von Dedenroth" war somit nur notgedrungen und infolge der erzwungenen Verschiebung der Rollenbesetzung an den Komiker Engels gelangt, der sie übrigens ganz vortrefflich und höchst wirksam darstellte. Blumenthal selbst äußerte sich dahin, daß er sich unter dieser Lustspielfigur einen dicken, behäbigen, biertrinkenden ehemaligen, etwa bayerischen Offizier gedacht habe; die Rolle war also Engels sozusagen auf den Leib — man könnte sogar sagen, auf den Unterleib — geschrieben. An den Provinzbühnen wurde nun die Rolle überall dem — Komiker zuerteilt. Abermals ein Beispiel dafür, wie falsch oft gehandelt wird, wenn die Leitung einer Provinzbühne glaubt, in gedankenloser Nachahmung des Berliner Vorbildes handeln zu müssen.

Henrik Ibsen und „Die Macht der Finsternis".

Von Julius Elias.

München, 27. November 1888.

Herrn Emanuel Hansen.

Gestatten Sie mir, Ihnen meinen verbindlichsten Dank für das Exemplar Ihrer Tolstoi-Uebersetzung auszusprechen, das mir zugegangen ist.

Das Drama „Die Macht der Finsternis" habe ich mit großem Interesse gelesen. Ich zweifle nicht, daß es, bei ehrlicher und unerschrockener Darstellung, eine bedeutende Wirkung ausüben muß. Indessen, es scheint mir, als verfüge der Autor nicht über die volle Beherrschung der dramatischen Technik. Im Stück ist mehr Gespräch als Aktion, und der Dialog kommt mir mehr episch als dramatisch vor; die Arbeit im ganzen macht eher den Eindruck einer dialogisierten Erzählung als eines Dramas. Aber die Hauptsache ist ja: in dem Ganzen lebt und offenbart sich der Geist eines genialen Dichters.

Ich erinnere mich sehr wohl unserer Begegnung bei Professor Höedt auf dem „Strandweg". Irre ich mich nicht, so war Frau Hennings, damals Fräulein Schnell, auch zugegen. Es war im Sommer 1870.

Diese Zeilen sollten schon vor längerer Zeit geschrieben werden, aber zu meiner Entschuldigung möge dienen, daß die Ausgabe eines neuen Schauspiels, gleichzeitig in Kopenhagen und in Berlin, während der letzten Monate meine ganze Zeit in Anspruch genommen hat.

Mit wiederholtem Dank habe ich die Ehre zu zeichnen

aufrichtig ergeben

als Ihr

Henrik Ibsen.

Dieses Schreiben entnahm ich einem kleinen Korpus neuer Ibsenbriefe, die dem Staatsminister Sigurd Ibsen und mir für eine zweite und erweiterte Ausgabe der Korrespondenz zur Verfügung gestellt sind. Im Jahre 1913 sandte der Schriftsteller Staatsrat Emanuel Hansen aus St. Petersburg seinen Beitrag ein, der bisher nur in seinem russischen „Ibsen" veröffentlicht war (8. Bd. S. 411/3.).

Hansen hat rührig und enthusiastisch zwischen den Literaturen Skandinaviens und Rußlands vermittelt. Er ist Däne (geb. 1846), wollte zuerst Schauspieler werden, ging mit fünfundzwanzig Jahren nach Rußland und trat zunächst in die Dienste der Nordischen Telegraphenkompagnie. 1881 vertauschte er sein sibirisches Amt mit einer Lehrerstellung in St. Petersburg; seit 1904 wirkte er an den Kaiserin-Maria-Instituten. Er hat Werke von etwa dreißig skandinavischen Dichtern ins Russische übertragen, darunter die sämtlichen Dichtungen Henrik Ibsens in acht Bänden —, eine Unternehmung, die ihn beinahe sein Vermögen gekostet hätte. Seine Frau war ihm eine begabte Helferin. Der dänische Shakespeare-Uebersetzer Lembcke war in der Technik sein Lehrer und Anreger gewesen. Andererseits hat Hansen Turgenjew, Gontscharew und vor allem Tolstoi in Skandinavien erfolgreich eingeführt. Seinen Text der „Macht der Finsternis" hatte er Björnson und Ibsen gesandt. Björnson äußerte sehr temperamentvoll seinen Widerwillen: Bauernmenschen dieser Art sind ihm ein Greuel, so wahr sie auch geschildert sein mögen, — nur mit Ueberwindung hat er das Buch zu Ende gelesen . . . Ibsen drückt sich in der Form zurückhaltender aus; seine Ablehnung berührt die künstlerische Seite des Dramas. Immerhin gibt es in seiner Korrespondenz wenig so dezidierte Urteile über zeitgenössische Dichter. Dem Poeten in Tolstoi freilich ließ er seine ganze Bedeutung. Das Wort vom genialen Dichtergeist hat leider Hansen verführt, wie er mir einmal in ausgesponnenen Betrachtungen schrieb, Tolstoi den Brief zu zeigen. Er bekam keine Antwort; erst später, als er ihn einmal auf seinem Gut besuchte, kam ihm zum Bewußtsein, daß die Auslieferung der Epistel besser unterblieben wäre. Es kann natürlich keinem Zweifel unterliegen: die persönliche Gereiztheit, die der kunsttechnische Richterspruch in dem Russen hervorgerufen, hat die bitteren und heftigen Attacken Tolstois auf Ibsen nicht unwesentlich beeinflußt.

Frederik Höedt, von dem die Rede ist, war ein sehr bedeutender dänischer Schauspieler und Bühnenmann (1820—85); eine Reformerbegabung; er war ein Vorkämpfer der Naturwahrheit gegen die absolute Schönheitsforderung Johan Ludvig Heibergs und seine ästhetisierende

Geschmacksdiktatur. Heiberg schlug ihm einmal eine Aufführung „Richards des Dritten“ mit der Begründung ab: Dänemark, das einen Oehlenschläger gehabt habe, würde sich schwerlich gewöhnen können, „Melpomenes Dolch in ein Schlachtermesser verwandelt zu sehen“. Nach heftigem Konflikt wich Höedt schließlich dem Heiberg und der Heiberg-Schule. Nach 1864 befaßte er sich nur mit der Ausbildung von Schauspielern. Auch Hansen ist sein Jünger gewesen.

Betty Hennings (geb. 1850), bis vor wenigen Jahren eine Zierde der Kopenhagener Hofbühne, war Henrik Ibsens erste Nora, Hedwig Ekdal und Hedda Gabler.

Das neue Schauspiel, auf das sich Ibsen beruft, war „Die Frau vom Meere“.

Erlebte Theatergeschichte.

Von Adolf Winds.

Der Forschung gegenüber steht das Erlebnis. So bilden Biographien und Autobiographien wertvolle Grundlagen auch auf dem Gebiet der Theatergeschichte. Je mehr die Wissenschaft dieses bisher vernachlässigte Gebiet bebaut, und sie ist emsig am Werk, um so entschiedener tritt die Arbeitsteilung ein, man wird, immer im Hinblick auf das Ganze, bestimmte Sondergebiete abstecken. Zeitlicher und auch anderer Art. Die Geschichte des Theaterbaues in der Mannigfaltigkeit seiner Wandlungen, die der szenischen Einrichtungen, die der Regieführung usw. Genau genommen, ist die Geschichte der dramatischen Dichtung ebenfalls ein Sondergebiet. Ein ganz bestimmtes, in seiner Art streng abgegrenztes, wäre auch die Geschichte der schauspielerischen Kunst. Bisher hat ihr Entwicklungsgang nur in der Verallgemeinerung seine Darstellung gefunden, völlig loszulösen ist er von der ihn bestimmenden zeitgenössischen Literatur freilich nicht; sie aber, ebenso wie die schauspielerische Kunst entsprossen einem gemeinsamen Boden und beeinflussen sich gegenseitig. Rückschauend auf mehr als vier Jahrzehnte eigener Bühnentätigkeit und der am eigenen Leib gemachten Erfahrungen und Wahrnehmungen gestaltet sich das Erlebte als Theatergeschichte, und man gewinnt eine Plattform, auf der sich mit einiger Sicherheit ein Blick auf das weiter Zurückliegende werfen läßt. Denn die Schwierigkeit der Theatergeschichtsschreibung liegt lediglich auf dem Sondergebiete: schauspielerische Kunst, hier bietet sich der exakten Forschung kein ausreichendes Material, die Leistungen sind verweht, die vorliegenden kritischen Zeugnisse sind Niederschläge von Augenblicks- und Einzelwirkungen; erst eine Umschau auf weite Entwicklungsstrecken kann durch die Möglichkeit des Vergleichs geschichtlich gültige Maßstäbe aufstellen. Ein Hindernis ist dabei zu überwinden, die Eindrücke der Jugend nicht im Sonnenglanz der Erinnerung vor das kritische Auge zu bringen, sie abzumessen an der gewonnenen

Einsicht in die technischen Behelfnisse der Kunst. Nur so kann in gerechter Würdigung Glied für Glied an der Entwicklungskette verfolgt werden.

Legt man diesen Anschauungen die eigene Erfahrung zugrunde, so wird eines klar, die Wandlungen auf dem Gebiete der schauspielerischen Kunst sind geringer, als auf dem aller anderen Künste, die Ursache liegt am Tage, ihr steht immer nur das nämliche Material zu Gebote: die Persönlichkeit des Schauspielers in ihren sich gleichbleibenden menschlichen Eigenschaften. Dazu tritt die Neigung zur Nachahmung; gewisse darstellerische Eigentümlichkeiten und Behelfnisse pflanzen sich durch Generationen fort, werden von einer zur anderen übernommen und behalten in neuen Physiognomien das alte Gesicht. Auch der Wechsel von realistischer zu idealer Darstellung vollzieht sich wie Wellenschlag in gleichmäßig wiederkehrenden Linien, nur daß ab und zu der Wind der Zeit die Kämme stärker schäumen läßt. Pathetik erstarrt zur Schablone, die durch eine radikale Abwendung zerstört wird; die realistische Formlosigkeit strebt dann wieder zur Form. Das Wort Akibas findet hier seine Anwendung: es war alles schon einmal da. Nur, daß die alten Schauspieler in den Dramen Raupachs, Kotzebues und der Birch-Pfeiffer das Netz des psychologischen Zusammenhangs sich in derber Weise selber knüpfen mußten, während die modernen in den Dramen Ibsens und Strindbergs gehalten sind, die zart gesponnenen Fäden nicht zu zerreißen.

In beiden Fällen wird eine schauspielerische Mit- und Eigenarbeit gefordert, nur von verschiedenen Gesichtspunkten aus. Auch rhetorische Errungenschaften bleiben erhalten, je nach den Erfordernissen ändert sich bloß Takt und Zeitmaß. Anschütz und Kainz waren beide hervorragende Sprechkünstler, indes man aber Anschütz die Langsamkeit seiner Sprechweise vorhielt, so daß ihn ein Witzwort zum Patron der Wiener Hausmeister stempelte, denen er den Sperrsechser sichere, wurde die Sprechweise von Kainz zum Wirbelwind. Hier steht eine Tatsache, die nur aus dem Erlebnis festgelegt werden kann: vor vierzig Jahren wurde auf den deutschen Bühnen viel langsamer gesprochen als jetzt. Das läßt wieder einen bestimmten Rückschluß auf das Publikum zu, dem die Klarheit der Auseinandersetzung das Ausschlaggebende war, läßt uns einen Darstellungsstil erkennen, der nicht nur in der Redeweise, auch in der Gestikulation breite, wuchtige Linien bevorzugte. Die Wechselwirkung zwischen Bühne und Publikum ist nicht zu allen Zeiten die gleiche, auch hier wieder kann nur das Erlebnis den Stand früherer Wärmegrade feststellen. Was wir heute Stimmung nennen, und in

szenischer und mimischer Vorbereitung erst hervorzurufen suchen, stellte sich vor Jahrzehnten viel leichter und von selber ein. Man kam auch nicht aus der Stimmung. Der „Applaus auf offener Szene" war gang und gäbe und bezeugte ein Temperament, das heute nicht mehr in gleicher Impulsivität die Hände rührt. Man ist nervöser, skeptischer geworden, dieser Temperatur hat sich die Schauspielerkunst angepaßt, ehedem blutvoller, ist sie nunmehr vergeistigter, wie sie denn in ihrem Entwicklungsgang stets den zeitlichen Strömungen folgte. Jenen wirksam aus diesen abzuleiten, vermag nichts besser als die Folgerung, die aus dem Erlebnis gezogen wird, vorausgesetzt, daß Unparteilichkeit und Einsicht den Schild über die Berichterstattung halten und der Ueberblick weit genug reicht.

Die vorhandenen Biographien und Autobiographien sind erlebte Theatergeschichte und werden je nach der Objektivität des Verfassers ihrem Wert nach gebührend eingeschätzt. Es sind grundlegende Bausteine; mögen sie sich nach einem bestimmten Plane vermehren, von dem Gesichtspunkt aus, Persönliches in den Hintergrund, Sachliches in den Vordergrund zu stellen. Die verfließenden Gebilde der Schauspielkunst sind im Niederschlag des Erlebten und Geschauten noch am ehesten festzuhalten aus dem Kolorit der Zeit, dem sie entstammen.

Anhang.

Bibliographie der in Buchform erschienenen Schriften Ludwig Geigers.

Ueber Melanchthons Oratio continens historiam Capnionis. Eine Quellenuntersuchung. Frankfurt a. M., 1868; 78 Seiten. (Dissertation Göttingen.)

Nikolaus Ellenbog, ein Humanist und Theologe des 16. Jahrhunderts. Nach handschriftlichen Quellen. Wien 1870; 118 Seiten (vorher in der Oesterreichischen Vierteljahrsschrift für katholische Theologie, Wien 1870, S. 45/112, 161/218; dazu ibidem 1871, S. 443/58).

Das **Studium der hebräischen Sprache** in Deutschland vom Ende des 15. bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Breslau, 1870; VIII und 140 Seiten.

Johann Reuchlin, sein Leben und seine Werke. Leipzig, 1871; XXIII und 488 Seiten.

Geschichte der Juden in Berlin. I. Als Festschrift zur zweiten Säkularfeier. Im Auftrage des Vorstandes der Berliner Gemeinde bearbeitet. II. Anmerkungen, Ausführungen und Urkundliche Beilage; Berlin, 1871; 207 und 357 Seiten.

Quid **de Judaeorum moribus** atque institutis scriptoribus Romanis persuasum fuerit. Commentatio historica. Berlin, 1873; 49 Seiten. (Berliner Habilitationsschrift.)

Petrarca. Leipzig, 1874; X und 277 Seiten.

Mitteilungen aus Handschriften. Beiträge zur deutschen Literaturgeschichte. Erstes (einziges) Heft. Leipzig, 1876; V und 72 Seiten. (Ueber M. Opitz und seinen Freundeskreis.)

Die deutschen **Satiriker des 16. Jahrhunderts.** (Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, Heft 295.) Berlin 1878; 40 Seiten.

Abraham Geigers Leben in Briefen. Berlin, 1878; 387 Seiten.

Abraham Geigers nachgelassene Schriften, Bd. 5: Biographie Abraham Geigers. Berlin, 1878; S. 387.

Renaissance und Humanismus in Italien und Deutschland. (Allgemeine Geschichte in Einzeldarstellungen, zweite Hauptabteilung, achter Teil.) Berlin, 1882; 585 Seiten. (2. Aufl. 1899.)

Die Constituierung der Goethe-Gesellschaft zu Weimar. Berlin, 1885; 16 Seiten. Goethe und die Renaissance. Vortrag, gehalten im Wiener Goethe-Verein am 10. März 1887; 40 Seiten. (Vorher in: Vierteljahrsschrift für Kultur und Literatur der Renaissance, 1887, S. 141/56, 297/319.)

Vor hundert Jahren. Mitteilungen aus der Geschichte der Juden Berlins. Braunschweig, 1889; 51 Seiten. (Aus: „Zeitschrift für die Geschichte der Juden in Deutschland", Bd. 3, 1889, S. 185/233.)

Vorträge und Versuche. Beiträge zur Literaturgeschichte. Dresden, 1890; XIV und 318 Seiten.

Bibliographie der Goethe-Literatur für 1890; mit einem Beitrage G. v. Loepers (Rechenschaftsbericht über die in der Weimarischen Ausgabe befolgten Grundsätze) und Mitteilungen von Fachgenossen. Erweiterter Abdruck aus Goethe-Jahrbuch, Bd. XII, Frankfurt a. M., 1891; 80 Seiten.

Berlin 1688—1840. Geschichte des geistigen Lebens der preußischen Hauptstadt. Band I: 1638/1785, 709 Seiten, Berlin 1893. — Band II: 1786/1840, 651 Seiten; Berlin, 1895.

Augustin, Petrarca, Rousseau. Berlin, 1893; 30 Seiten. (Aus geistigen Werkstätten; Sammlung gemeinnütziger und volksbildender Vorträge, Heft 11.)

Karoline v. Günderode und ihre Freunde. Stuttgart, 1895; 193 Seiten.

Dichter und Frauen; Vorträge und Abhandlungen. Berlin, 1896; 384 Seiten.

Aus Alt-Weimar. Mitteilungen von Zeitgenossen nebst Skizzen und Ausführungen. Berlin, 1897; 369 Seiten.

Dichter und Frauen. Abhandlungen und Mitteilungen. Neue Sammlung. Berlin, 1899; 327 Seiten.

Goethe in Frankfurt am Main 1797. Aktenstücke und Darstellung. Frankfurt a. M., 1899; 156 Seiten.

Therese Simon, geb. Schneider; Gedenkworte am 8. November 1899; Privatdruck.

Das junge Deutschland und die preußische Censur. Nach ungedruckten archivalischen Quellen. Berlin, 1900; 250 Seiten.

Therese Huber 1764/1829. Leben und Briefe einer deutschen Frau. Stuttgart, 1901; 436 Seiten.

Goethes Leben und Schaffen. (Band 1, S. 1/200, von Goethes Sämtlichen Werken, vollständige Ausgabe in 44 Bänden.) Leipzig (M. Hesse), 1901.

Lilli Marx; Gedenkworte am 24. Oktober 1901; Privatdruck.

Bettina v. Arnim und Friedrich Wilhelm IV. Ungedruckte Briefe und Aktenstücke, herausgegeben und erläutert. Frankfurt a. M., 1902; 220 Seiten.

Aus Chamissos Frühzeit. Ungedruckte Briefe und Studien. Berlin, 1905; 278 Seiten.

Moses Mendelssohn, Briefe an seine Braut. Privatdruck für Hermann und Hedwig Simon zur silbernen Hochzeit, 18. Dezember 1906; 52 Seiten.

Adalbert v. Chamisso. (Reclams Universalbibliothek Nr. 4951, Dichterbiographien, Bd. 14.) Leipzig, 1907; 120 Seiten.

J. J. Rousseau, sein Leben und seine Werke. Leipzig, 1907; 131 Seiten. (Band 21 von: Wissenschaft und Bildung, Einzeldarstellungen aus allen Gebieten des Wissens.)

Das junge Deutschland. Studien und Mitteilungen. Berlin, 1907; XI und 246 Seiten.

Goethe und die Seinen. Quellenmäßige Darstellungen über Goethes Haus. Leipzig, 1908; 388 Seiten, mit 15 Tafeln.

Reise nach Süd-Frankreich September—Oktober 1909. Meiner lieben Frau gewidmet L. G. o. O. u. J. (Berlin, 1909; Otto Elsner), 16 Seiten (Privatdruck).

Goethe, sein Leben und Schaffen. Dem deutschen Volke erzählt. Berlin, 1910; VII und 489 Seiten.

Die deutsche Literatur und die Juden. Berlin, 1910; X u. 304 Seiten.

Abraham Geiger, Leben und Lebenswerk. Berlin, 1910; 509 Seiten. (L. Geiger verfaßte die Erste Abteilung des Werkes, die Biographie, S. 1/231.)

Vor 25 Jahren, 1888 — 26. März — 1913. Privatdruck.

Goethe und Pustkuchen. Zweite durch einen Nachtrag vermehrte Auflage. Berlin, 1914; 75 Seiten (die erste Auflage siehe im folgenden Abschnitt).

Die deutschen Juden und der Krieg. Berlin, 1915; 78 Seiten. (Kriegspolitische Einzelschriften, Heft 3.)

Krieg und Kultur. Berlin, 1915; 23 Seiten.

Los von Italien? Dresden-Leipzig, 1916; 55 Seiten. (Bibliothek für Volks- und Weltwirtschaft, Heft 17.)

Von Ludwig Geiger veranstaltete Ausgaben.

Joh. Reuchlins Briefwechsel. (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart, Bd. 126.) 1875; 372 Seiten.

Jacob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien. (3. Aufl., 1877; 4. Aufl. 1885; 5. Aufl. 1892; 6. Aufl. 1898; 7. Aufl. 1899; 8. Aufl. 1901; 9. Aufl. 1904; 10. Aufl. 1908; 11. Aufl. 1912; 12. Aufl. 1918.)

Abraham Geigers Nachgelassene Schriften, Bd. 1 bis 5 (504, 369, 326, 344, 387 Seiten), 1875/78.

Abraham Geigers Allgemeine Einleitung in die Wissenschaft des Judentums, herausgegeben von L. Geiger (Sonderabdruck aus A. Geigers Nachgelassenen Schriften, Bd. 2). Berlin, 1875; 213 Seiten.

Goethes Italienische Reise, Berlin bei Grote, 1879; XVI und 662 Seiten.

Briefe der Elisabeth Charlotte von Orleans, 1673/1715. mit Einl. u. Anmerkungen, Stuttgart, o. J. (1883); 240 Seiten. (Collection Spemann, Deutsche Hand- und Hausbibliothek, Bd. 54.)

Francesco Petrarca's Gedichte. Bd. 1: Sonette und Canzonen auf das Leben der Donna Laura. Nach der Uebersetzung von Karl Förster. Mit einer Einleitung von L. G. 228 Seiten. — Bd. 2: Sonette und Canzonen auf den Tod der Donna Laura u. a. 228 Seiten. Stuttgart und Berlin, 1883 (Collection Spemann, Deutsche Hand- und Hausbibliothek, Bd. 251/52).

Goethes Werke, Neue illustrierte Ausgabe in 10 Bänden (LXXVI, 573; XXIX, 502; XXXII, 499; LXXIII, 557; LXX, 607; XXXI, 601; XL, 590; XVI, 662; XLII, 461; XIII, 514 Seiten). Berlin, bei Grote; 1883.

Goethes Werke, Neue Ausgabe in 10 Bänden (CXVII, 565; XXX, 634; XXXII, 486; LXXIII, 545; LXX, 603; XXXI, 583; XL, 577; XVI, 618; XXXVII, 461; XIII, 510 Seiten). Berlin, bei Grothe; 1885, bis 1917 12 Auflagen.

Briefe von W. v. Humboldt an eine Freundin [Charlotte Diede]. Mit einer Einleitung. Bd. 1, 208 S., 1884; Bd. 2, 203 S., Berlin u. Stuttgart, 1885 (Collection Spemann, Deutsche Hand- und Hausbibliothek, Nr. 60, 71).

G. H. Lewes: Goethes Leben und Werke. Autorisierte Uebersetzung von Julius Frese; 15. Auflage, durchgesehen von Ludwig Geiger. 1886; XVIII, 288, XII, 380 Seiten.

K. Ph. Moritz: Anton Reiser, ein psychologischer Roman. 1886; XXVIII und 443 Seiten. (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Neudrucken, herausgegeben von B. Seuffert; Bd. 23.)

De la Litterature Allemande von Friedrich d. Gr. (Deutsche Litteraturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts in Nachdrucken, herausgegeben

von B. Seuffert). Heilbronn, 1883 (Einleitung S. I bis XXX); 2. Aufl. 1902.

Firlifimini und andere Curiosa. Berlin, 1885; 168 Seiten (enthält drei literarische Satiren aus dem Ende des 18. und dem Anfange des 19. Jahrhunderts).

Berliner Neudrucke, herausgegeben von L. Geiger, B. A. Wagner und G. Ellinger. (1. Serie, Heft 1 bis 6, Berlin 1888/89; 2. Serie, Heft 1 bis 4, Berlin 1889/90; 3. Serie, Heft 1 bis 2, Berlin 1892, 1894.)

Musen und Grazien in der Mark (Gedichte von F. W. A. Schmidt; Berliner Neudrucke, 1. Serie, Heft 4). 1889; 71 Seiten.

Musenalmanach auf das Jahr 1806; herausgegeben von L. A. v. Chamisso und K. A. Varnhagen. (Berliner Neudrucke, 2. Serie, Heft 1.) 1889; 122 Seiten.

Berliner Gedichte. 1763/1806. (Berliner Neudrucke, 2. Serie, Heft 3.) 1890; 197 Seiten.

L. Achim von Arnim: Unbekannte Aufsätze und Gedichte. Mit einem Anhange von Clemens Brentano. (Berliner Neudrucke, 3. Serie, Heft 1.) 1892; 135 Seiten.

Briefwechsel zwischen **Schiller und Körner.** Stuttgart, o. J. (1892). Band 1 bis 4; 302, 272, 294, 408 Seiten. (Im 4. Bande als Anhang der Briefwechsel zwischen Schiller und Huber.)

Michael Sachs und **Moritz Veit;** Briefwechsel. Frankfurt a. M., 1897; 108 Seiten.

Gefühltes und Gedachtes (1838/88) von **Fanny Lewald.** Dresden-Leipzig, 1900; 400 Seiten.

J. P. Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Einleitung, Anmerkungen, Register.) Leipzig, Hesse, XXXV + 675 Seiten. 1902.

Aus Adolf Stahrs Nachlaß. Oldenburg, 1903: LXIX + 356 Seiten.

Briefwechsel zwischen **Goethe und Zelter,** 1799/1832. Band 1 bis 3; 600, 574, 640 Seiten. Leipzig, o. J. (Reclams Universalbibliothek Nr. 4581/85; 4591/95; 4606/10.)

A. W. Ifflands Briefe an seine Schwester Louise und andere Verwandte, 1772/1814. Berlin, 1904; XLVII + 346 Seiten. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 5.)

A. W. Ifflands Briefe, meist an seine Schwester, nebst anderen Aktenstücken und einem ungedruckten Drama (Die Wiederkunft, Gelegenheitsstück). Berlin, 1905; XIV + 286 Seiten. (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 6.)

Briefwechsel des jungen **Börne** und der **Henriette Herz.** Oldenburg, o. J. (1905); 201 Seiten.

L. Börnes Berliner Briefe, 1828. Berlin, 1905; XLV + 151 Seiten.

Ungedruckte Briefe **Conrad Ekhofs.** Für die Teilnehmer am Festmahle der Gesellschaft für Theatergeschichte 1905. Berlin, 1905; 8 Seiten. (Numerierter Privatdruck.)

Goethes Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe; Bd. 26/27; Italienische Reise. I. Teil LV + 380 Seiten; II. Teil 380 Seiten; Stuttgart, Cotta, 1907.

Charlotte v. Schiller und ihre Freunde. Auswahl aus ihrer Correspondenz. Leipzig, 1908; XLII + 419 Seiten.

Adalbert v. Chamissos sämtliche Werke in vier Bänden. Mit einer Anzahl ungedruckter Gedichte. Leipzig, 1908; 272, 318, 239, 272 Seiten.

Goethes Briefwechsel mit Wilhelm und Alexander **v. Humboldt.** Berlin, 1909; 360 Seiten.

Drei Briefe der **Charlotte v. Hagn,** 1838—1843. Aus der Handschrift veröffentlicht und erläutert. Den Teilnehmern am Festmahle der Gesellschaft für Theatergeschichte am 18. April 1909 gewidmet. Numerierter Privatdruck. Berlin, 1909; 8 Seiten.

Abraham Geiger: Das Judentum und seine Geschichte; in 34 Vorlesungen. Unveränderter Abdruck der ersten Ausgabe. Breslau, 1910; 539 Seiten. (Mit einem Vorworte L. Geigers.)

Goethes Werke, Einleitung (Ausgabe: Meisterwerke der Klassiker, 1. Band; Verlag P. J. Oestergaard); 1910, S. 1/16.

Frau Rat Goethe. Gesammelte Briefe. Mit einem Anhang: Goethes Briefe an seine Mutter. O. J. (1911), Leipzig, bei Hesse und Becker; XXXV und 587 Seiten.

Alexander VI. und sein Hof; nach dem Tagebuche seines Zeremonienmeisters Burcardus herausgegeben. Memoirenbibliothek Serie 4, Bd. 3.) Stuttgart, 1912; 356 Seiten.

Emil Palleske: Schillers Leben und Werke. Neue Ausgabe. Berlin, 1913; 660 Seiten.

L. Börne: Ueber den Charakter des Wilhelm Tell im Schillerschen Drama. Für die Teilnehmer am Festmahle der Gesellschaft für Theatergeschichte 1913. Berlin, 1913; 4 S. Folio.

Theater-Briefe an **Bauernfeld** und **Deinhardstein** [von Mosenthal, Laube, Bäuerle, Graf Dietrichstein]. Aus dem Nachlasse von K. E. Franzos. Für die Teilnehmer am Jahresfestmahl der Gesellschaft f. Theatergeschichte, zum 27. April 1913. [Vorwort gez. L. G.] Numerierter Privatdruck. 8 Seiten.

Wilhelm Meisters Wanderjahre, von J. F. W. Pustkuchen. Wortgetreuer Nachdruck der neuen verbesserten Auflage von 1823/28. Mit einer Einleitung: Goethe und Pustkuchen. Berlin, 1913; 74 + 112, 103, 104, 107, 117 Seiten.

Börnes Werke. Historisch-Kritische Ausgabe in 12 Bänden. In Verbindung mit J. Dresch, R. Fürst, E. Kalischer, A. Klaar, A. Stern und V. Zeitlin. Berlin, o. J. (1911). Erschienen sind bisher Band 1 bis 3, 6 und 7, 9 bis 11; von L. Geiger herausgegeben Band 1 (mit L. Zeitlin): Jugendschriften, 1911; XII + 166 Seiten; Band 9 bis 11: Briefe an Jeanette Wohl.

Eine Ausgabe der Lustspiele **Goldonis** „mit Einleitung und Kommentar", die den „Italienischen, spanischen und portugiesischen Classikern der Collektion Spemann" angehört hat, ließ sich bibliographisch nicht ermitteln; desgleichen nicht das Vorhandensein der Uebersetzung einer der Schriften **Ernest Renan's** um das Jahr 1870 (Brockhaus, Leipzig).

M(eno) Burg: Geschichte meines Dienstlebens (1790/1853). 2. Auflage. Leipzig, 1916; 172 Seiten.

Von Ludwig Geiger herausgegebene Zeitschriften und Jahrbücher:

Goethe-Jahrbuch. Erster bis vierunddreißigster Band, Frankfurt a. M., 1880 bis 1913.

Zeitschrift für die **Geschichte der Juden** in Deutschland, 1886/91.

Vierteljahrsschrift für Kultur und Literatur der **Renaissance,** 1886/87.

Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte und Renaissance-Literatur; in Verbindung mit Max Koch, N. F. Band 1 bis 4, 1887/91.

Allgemeine Zeitung für das Judentum, seit 1. Oktober 1909.

Verzeichnis der Vorlesungen Ludwig Geigers an der Friedrich-Wilhelm-Universität zu Berlin 1873–1918.

Antrittsvorlesung am 15. März 1873: De Rudolphi Agricolae vita et scriptis.

Einführung in das Studium der neueren Literaturgeschichte (WS 1892/93, SS 1896, SS 1901, WS 1902/03, WS 1904/05, WS 1909/10, WS 1911/12, SS 1916, SS 1917).

Deutsche Uebungen (SS 1882, WS 1882/83, SS 1883).

Literarhistorische Uebungen (WS 1883/84, SS 1884, WS 1884/85, SS 1886, WS 1886/87, SS 1887, WS 1897/98, SS 1904, SS 1905).

Uebungen über neuere deutsche Literaturgeschichte (WS 1876/77, SS 1877, WS 1877/78, WS 1888/89, WS 1889/90, SS 1898, WS 1898/99).

Literarhistorische Uebungen über Goethes Leben und Werke (SS 1906).

Uebungen über Goethes Faust (1907/08).

Deutsche Literaturgeschichte im 16. Jahrhundert (SS 1874, SS 1887, WS 1889/90, SS 1892, SS 1896, SS 1898, WS 1906/07).

Deutsche Literaturgeschichte von 1517 bis zum Ende des 17. Jahrhunderts (SS 1879, SS 1882, SS 1884).

Deutsche Literaturgeschichte im Zeitalter des 30jährigen Krieges (WS 1878/79).

Geschichte der deutschen Literatur von Luther bis Lessing (WS 1874/75, WS 1875/76, WS 1876/77, WS 1877/78).

Deutsche Literatur im 18. Jahrhundert (SS 1878, WS 1878/79).

Deutsche Literaturgeschichte von Goethes Anfängen bis zu Schillers Tode (WS 1886/87).

Geschichte der deutschen Literatur von Lessing bis zu Goethes Tode (SS 1876).

Deutsche Literaturgeschichte von Opitz bis Klopstock (WS 1882/83, SS 1891).

Deutsche Literatur von Leibniz bis zu Lessings Tode (WS 1893/94).

Deutsche Literaturgeschichte von Klopstock bis zu Lessings Tode (WS 1883/84).

Deutsche Literaturgeschichte von Klopstock bis zu Schillers Tode (SS 1877, WS 1880/81).

Deutsche Literaturgeschichte im Zeitalter Friedrichs des Großen (WS 1887/88).

Deutsche Literaturgeschichte von Lessings Tode bis zum Ende der Freiheitskriege (WS 1884/85).

Deutsche Literaturgeschichte im Zeitalter der Romantik und der Freiheitskriege (SS 1883, SS 1888, WS 1895/96, WS 1897/98, SS 1899, SS 1901, SS 1903, WS 1904/05, SS 1906, SS 1910, WS 1906/07, WS 191415).

Deutsche Literaturgeschichte im 19. Jahrhundert (WS 1881/82, SS 1886, SS 1893, SS 1911, SS 1913).

Deutsche Literaturgeschichte 1848/1866 (WS 1900/01).

Deutsche Literaturgeschichte 1832/1870 (WS 1903/04, SS 1908).
Der deutsche Roman im 19. Jahrhundert (SS 1902, SS 1903, SS 1905, WS 1906/07, SS 1909, SS 1912, SS 1914, SS 1916, SS 1918).
Goethes Leben und Werke (WS 1896/97, WS 1898/99, SS 1900, SS 1902, SS 1904, SS 1906).
Goethes Leben und Schaffen (für Studierende aller Fakultäten) (WS 1910/11, SS 1915, SS 1917).
Goethes Leben und Werke (1749/1786 (SS 1889).
Der junge Goethe (SS 1912).
Goethes Leben und Werke 1775/1805 (WS 1894/95).
Goethe in der Epoche seiner Vollendung 1805/1832 (SS 1895, SS 1907).
Geschichte der Faustsage und Faustdichtung (WS 1887/88, WS 1891/92, WS 1893/94, WS 1917/18).
Goethes Faust (WS 1895/96, SS 1898, WS 1901/02, WS 1902/03, WS 1905/06, WS 1907/08, WS 1909/10, WS 1911/12, WS 1913/14, WS 1915/16).
Goethes Lyrik (WS 1891/92, WS 1897/98, SS 1903, SS 1905, WS 1908/09, SS 1911, WS 1912/13, WS 1914/15, SS 1916, SS 1918).
Erklärung ausgewählter Gedichte Goethes (SS 1886, SS 1888, SS 1890).
Schillers Leben und Werke (WS 1888/89, WS 1890/91, WS 1892/93, SS 1895, SS 1897, WS 1899/1900, SS 1902, WS 1904/05, WS 1906/07, WS 1908/09, WS 1910/11, WS 1912/13, SS 1914, WS 1916/17).
Lessings Leben und Zeit (SS 1908).
Leben und Werke des Desiderius Erasmus (SS 1903, WS 1908/09).
Erklärung von Sebastian Brandts Narrenschiff (SS 1884, WS 1896/97 [mit einer Uebersicht der didaktischen Literatur des 15./16. Jahrhunderts]).
Das junge Deutschland (WS 1898/99, WS 1899/1900, SS 1900, WS 1901/02, WS 1905/06, SS 1907).
L. Börnes Leben und Werke (SS 1909).
H. Heine und das junge Deutschland (WS 1909/10, WS 1911/12, WS 1913/14, WS 1915/16, WS 1917/18).
Die Juden und die deutsche Literatur (WS 1903/04, SS 1904).
Deutsche Kriege und deutsche Dichtung (SS 1915, WS 1915/16, WS 1916/17, SS 1918).
Berlins Kultur- und Literaturgeschichte 1700/1786 (WS 1886/87, SS 1889, WS 1889/90, SS 1892, WS 1894/95, WS 1896/97).
Berlins Kultur- und Literaturgeschichte 1786/1815 (SS 1890).
Berlins Kultur- und Literaturgeschichte 1810/1840 (WS 1890/91).
Berlins Kultur- und Literaturgeschichte 1788/1840 (SS 1895, SS 1897).
Berlins Kultur- und Literaturgeschichte 1740/1840 (WS 1901/02, SS 1907, SS 1913).
Französische Literaturgeschichte im 16. Jahrhundert (SS 1897, 1887, 1889, 1890, WS 1892/93, WS 1894/95, SS 1896, WS 1897/98, WS 1901/02, SS 1911, SS 1913, SS 1914).
Französische Literaturgeschichte im 17. Jahrhundert, I. Teil (SS 1888, SS 1893).
Französische Literaturgeschichte im 16./17. Jahrhundert (SS 1881, SS 1882, SS 1993, WS 1884/85).
Französische Aufklärungsliteratur im 18. Jahrhundert (WS 1891/92, WS 1893/94, SS 1895, SS 1897, SS 1901, WS 1903/04, WS 1905/06).

Französische Literaturgeschichte im 18./19. Jahrhundert (WS 1879/80, SS 1880, WS 1880/81, WS 1881/82, WS 1882/83, SS 1884, WS 1888/89, SS 1909, WS 1910/11, SS 1912, WS 1914/15).

Molières Leben und Werke (mit Erklärung ausgewählter Komödien) (SS 1886, SS 1887, WS 1889/90, SS 1892, SS 1894, WS 1896/97, WS 1898/99, SS 1900, WS 1900/01, WS 1902/03, WS 1904/05, SS 1906, WS 1907/08, WS 1909/10, WS 1911/12, WS 1913/14, WS 1915/16, WS 1917/18).

Erklärung ausgewählter Lustspiele Molières (WS 1882/83, WS 1883/84).

Erklärung ausgewählter Tragödien des Racine (WS 1884/85).

Corneille und Racine mit Erklärung ausgewählter Szenen (SW 1895/96, SS 1898, SS 1905, SS 1907, SS 1910, WS 1912/13, SS 1915).

Geschichte der französischen Tragödie im 17. Jahrhundert (WS 1890/91).

Geschichte des französischen Dramas (WS 1886/87).

Rousseaus Leben und Wirken (SS 1881, SS 1891, SS 1902, SS 1904, WS 1906/07, SS 1910, WS 1912/13, SS 1914, SS 1915, SS 1917).

Uebersicht der Italienischen Literaturgeschichte (SS 1878).

Italiens Literaturgeschichte von Dante bis zum Ende des 16. Jahrhunderts (SS 1879).

Literaturgeschichte der italienischen Renaissance (WS 1878/79, WS 1881/82, WS 1887/88, SS 1888, SS 1893, SS 1899, WS 1910/11, WS 1914/15).

Literatur der Renaissance und des Humanismus in Italien und Deutschland (SS 1883, SS 1892, WS 1917/18).

Literatur und Kultur zur Zeit und unter der Herrschaft der Medici (WS 1880/81).

Petrarca (SS 1875).

Die Zusammenstellungen des Anhanges sind besorgt von P. A. Merbach-Berlin.

Personen-Verzeichnis.

Seite 199 lies Benda statt Bender.

Druck: Otto Elsner A.-G., Berlin S 42